

kind like girl ♀
+O

Do palco ao asfalto, dos meios aos corpos:
observando os tentáculos da performance-polvo como
estratégias comunicativa-educativa

2
0
1
4

Camila Olivia de Melo UFPR DECOM

Orientação: Regiane Ribeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILA OLIVIA DE MELO

DO PALCO AO ASFALTO, DOS MEIOS AOS CORPOS:
OBSERVANDO OS TENTÁCULOS DA PERFORMANCE-POLVO COMO
ESTRATÉGIAS COMUNICATIVA-EDUCATIVA

CURITIBA
2014

CAMILA OLIVIA DE MELO

DO PALCO AO ASFALTO, DOS MEIOS AOS CORPOS:
OBSERVANDO OS TENTÁCULOS DA PERFORMANCE-POLVO COMO
ESTRATÉGIAS COMUNICATIVA-EDUCATIVA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Área de concentração em Comunicação Educação e formações socio-culturais, Departamento de Ciências Humanas, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Ribeiro

CURITIBA
2014

Catálogo na publicação
Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Melo, Camila Olivia de

Do palco ao asfalto, dos meios aos corpos : observando os tentáculos da performance-polvo como estratégias comunicativa-educativa / Camila Olivia de Melo – Curitiba, 2014.
130 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regiane Ribeiro
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Ciências Humanas, Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Comunicação e educação. 2. Desempenho (Arte). 3. Casa de arte-cultura Selvática – Curitiba - PR. I. Título.

CDD 302.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
Rua Bom Jesus, 650 – Juvevê - Fone: 3313-2025

PARECER

A banca examinadora, instituída pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, após arguir o(a) candidato(a) **Camila Olivia de Melo**, em relação ao seu trabalho de dissertação intitulado "**Do palco ao asfalto, dos meios aos corpos: observando os tentáculos da performance-polvo como estratégias comunicativa-educativa**" é de parecer favorável à APROVADA do(a) acadêmico(a), habilitando-o(a) ao título de *Mestre em Comunicação*, linha de pesquisa "Comunicação, Educação e Formações Socioculturais" da área de concentração em Comunicação e Sociedade.
Curitiba, 19 de fevereiro de 2014.

Observação: A banca ressalta a qualidade do trabalho e seu potencial de inovação p/ os estudos em comunicação.


Profª Dra. Maria Rita de Assis César (PPGE)


Profª Drª Jair Antonio de Oliveira (PPGCOM)


Prof Dra. Regiane Regina Ribeiro

Orientadora e presidente da banca examinadora



Capa: colagem feita por mim inspirada na estética *riot grrrl* sobre a reflexão da performance arte como polvo, performance-polvo.

AGRADECIMENTOS

Às poções mágicas feitas com essências florais ou luz solar e lunar. Às bruxas alquimistas. Elas, que, mesmo tendo seus caderninhos de receitas curativas queimados, deram um jeito de chegar até mim suas práticas, seus rituais e suas pistas para o autoconhecimento.

Aos seres selvagens, trans-ciborgues, cósmico-plantas, esquisito-onitorrincos, da Casa de Ações Artísticas Selvática, em especial a: Guilherme Ossani, Stéfano Belo e Tamiris Spinelli.

À minha orientadora, Regiane Ribeiro por ter me deixado voar e chacoalhar meus tentáculos de samambaia por espaços teóricos perigosos e excitantes.

A todas as pessoas que ao longo da minha caminhada acadêmica de alguma maneira me incentivaram a continuar: Márcia Mariano Raduan Caetano — que me orientou na graduação; Nelson Rosário de Souza — que pacientemente me ajudou — com as conversas nos cafés — a finalizar a minha monografia da especialização Comunicação Política e Imagem, incentivando-me a todo momento a ingressar no programa de mestrado. À Juliana de Souza por toda inspiração feminista e acolhimento na cidade de Curitiba; ao André Bonsanto Dias — que carinhosamente me emprestou todos os livros que precisava para realizar a prova de seleção, além de todos os conselhos e dicas; Angela Lazagna, que cuidadosamente leu o projeto que apresentei na seleção.

Às professoras e professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFPR, em especial: Luciana Panke, Celsi Brönstrup Silvestrin, Kelly Prodencio, e principalmente às professoras do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFPR, em especial Mirian Adelman (pelas constantes contribuições e interesse por este trabalho desde o período da especialização).

À CAPES, pela bolsa REUNI.

À Maria Rita de Assis Cesar, por sua disponibilidade para os cafés, festas e incentivo-criativo teórico feminista. E ainda, por compor minha banca de qualificação.

A Jair Antonio de Oliveira, por já no primeiro semestre do PPGCOM me mostrar como marcar "X" nas palavras já gastas e inventar outras criativamente. Por também compor minha banca de qualificação.

Às pessoas mais próximas, em especial mamiz Meiri Melo e papiz Livanio Melo, por me proporcionarem tudo o que sou. À minha irmã Milena Olivia por exercitar em mim tanta diferença. Com especial dedicação à Halina Rauber Baio por todos os momentos de fala,

escuta, correções ortográficas e teóricas, pela troca bibliográfica, gastronômica-afetiva e intercâmbio entre as áreas da Antropologia e Comunicação.

Ainda algumas pessoas pela contribuição dada à pesquisa e também às minhas amigas e colegas, em especial: Basílio Bonato Junior (Bah), Evanise Gomes (Izzy), Gabriela Prados e Arthur Alexandre Maccdonal por toda inspiração antropológica, pelos banhos de mar e pôr do Sol na praia da Daniela em Florianópolis-SC, em especial à Gabi pela atenciosa leitura, correção, dicas ortográficas e normas da ABNT. Ao Gil Caruso (pela confiança), Hyago Sarraff De Lion (pela atenciosa leitura), José Geraldo da Silva Junior (Zé, por todas as conversas teóricas), Luiza Muzi, Mariana Chiva (Chiv), Matias Peruyera e Pérola Sanfelice (flor de jasmim que me ensinou técnicas botânicas-teóricas), Priscila Escanfella (Piii), Sabrina Lopes e Sandra Cury. Sem deixar de citar as frutíferas amizades que brotaram do grupo de estudos LABIN (Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação).

Às ondas radiofônicas que dos discos rodaram na minha vitrola: Sleater Kinney, Tears for Fears, Siouxsie and the Banshees, Patti Smith, L7. Ao silêncio das águas do mar e ao ruído das músicas *riot grrrl* que como mantras me aliviavam da auto-crítica.

À companhia e ao ronronar carinhoso da felina a qual pertenço, Frida Kahlo.

RESUMO

Pensar a comunicação como processual a fim de observar mais que os artefatos e focar na subjetividade de sua produção, de seus sentidos e de suas experiências, por certo, é um dos desafios contemporâneos lançados ao campo da Comunicação. Para isso foi necessário então *queerizar* a comunicação com os Estudos *Queer*, o que possibilitou chacoalhar o clássico binarismo emissão-recepção e pluralizar os objetos da comunicação. Este trabalho discute os processos comunicativos-educativos ao redor da produção de performances artísticas na Casa de arte-cultura Selvática, na cidade de Curitiba-PR. Há neste trabalho enfoque nas resistências desses processos, já que a performance arte apresenta-se como atitude política. E essa resistência, como foi observado na pesquisa, é exatamente à inteligibilidade cultural hegemônica, que tem sido mantida como heterossexual. Por isso, debruçamos força investigativa também no conceito de heteronormatividade. Assim, discuto a performance como uma estratégia para comunicar mensagens próprias, sendo ela mesma uma ferramenta política comunicativa-educativa. Trago o debate sobre a experiência educativa, já que a ação comunicativa da performance se mostra como local de educação pela experiência. Aqui percebemos que é no corpo — gordo, suado, de seios e barba — que os saberes são compartilhados, sendo essa corporalidade uma das ferramentas a quebrar os muros da reprodução de normas e preconceitos. Há através das performances uma vontade em comunicar e expurgar de qualquer maneira — seja de forma sutil, direta ou radical — a revolta e indignação à heteronorma. Foi com a narrativa de três artistas *performers* que tive contato com histórias de violência, coragem e resistência. Violência por consequência da constante violação de nossa multiplicidade corporal, coragem por desobedecerem cotidianamente os quadros regulatórios de gênero, e resistência porque é ela uma das motivações da existência dessas pessoas. Uma comunicação que é subjetiva, sendo narrada para além dos meios tradicionais, por seus próprios corpos.

Palavras-chave: comunicação, educação, performance arte, *queer*, heteronormatividade.

ABSTRACT

Thinking of communication as a procedural order to observe more than artifacts and focus on subjectivity of their production, their senses and their experiences, of course, is one of the contemporary challenges posed to the field of communication. This required then queerizar communication with Queer Studies, which enabled rocking the classic binary emission-reception pluralize objects of communication. This paper discusses the communicative and educational around the production of artistic performances in a culture house called Selvatica in the city of Curitiba - PR. There is in this work focus on the strengths of these processes as performance art presents itself with political attitude. And this resistance, as observed in the research, is exactly the hegemonic cultural intelligibility, which has been maintained as heterosexual. So we lean investigative force also for the concept of heteronormativity. Thus, I discuss the performance as a strategy for communicating messages themselves, is itself a communicative-educational policy tool. Bring the debate on educational experience, as the performance of communicative action is shown as a place of experience education. Here we see that it is in the body - fat, sweaty breasts and beard - that knowledge is shared, with this embodiment of the tools to break down the walls of the playing rules and prejudices. There are performances through a willingness to communicate and purge anyway - is subtle, direct or radical - the revolt and indignation to heteronorm. It was with the narrative three performers artists who had contact with stories of violence, courage and endurance. Violence as a consequence of the constant violation of our body diversity, daily courage for disobeying regulatory frameworks gender, and resistance because it is one of the motivations for the existence of these people. A communication that is subjective, being narrated beyond traditional media, by their own bodies.

Key-words: communication, education, performance art, queer, heteronormativity.

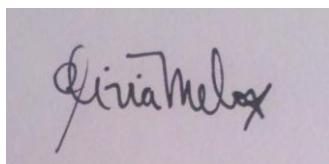
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TERMO DE RESPONSABILIDADE
DECLARAÇÃO DE COMPROMISSO ÉTICO COM A ORIGINALIDADE CIENTÍFICO-
INTELLECTUAL

Responsabilizo-me pela redação do Trabalho de Dissertação, sob título “DO PALCO AO ASFALTO, DOS MEIOS AOS CORPOS: OBSERVANDO OS TENTÁCULOS DA PERFORMANCE-POLVO COMO ESTRATÉGIAS COMUNICATIVA-EDUCATIVA”, atestando que todos os trechos que tenham sido transcritos de outros documentos (publicados ou não) e que não sejam de minha exclusiva autoria estão citados entre aspas e está identificada a fonte e a página de que foram extraídas (se transcrito literalmente) ou somente indicadas fonte e ano (se utilizada a ideia do autor citado), conforme normas e padrões ABNT vigentes.

Declaro, ainda, ter pleno conhecimento de que posso ser responsabilizada legalmente caso infrinja tais disposições.

Curitiba, 19 de fevereiro de 2014.

A rectangular box containing a handwritten signature in dark ink. The signature appears to read 'Camila Olivia de Melo' in a cursive script.

Camila Olivia de Melo (Puni)

LISTAS DE IMAGENS

FIGURA 1 - COLAGEM CASA SELVÁTICA (2014).....	20
FIGURA 2 - LOGOTIPO SELVÁTICA.....	24
FIGURA 3 - TABELA COM OS TRÊS PRINCIPAIS TEMAS DAS ENTREVISTAS	37
FIGURA 4 - COLAGEM "A GUI"	40
FIGURA 5 - IMAGEM PARTE DA CONSTRUÇÃO DO <i>FLYER</i> DE DIVULGAÇÃO DA PERFORMANCE - ESCARLATA OBJETA (2012)	43
FIGURA 6 - <i>FLYER</i> DE DIVULGAÇÃO ESCARLATA OBJETA (2012)	44
FIGURA 7 - FOTOGRAFIA DA PERFORMANCE CRIANÇA HIRSUTA (2012)	45
FIGURA 8 - FOTOGRAFIA DA VIDEOPERFOMANCE - FALÓPIA (2012).....	46
FIGURA 9 - COLAGEM "MIRO" (2014).....	48
FIGURA 10 - <i>FLYER</i> PARA O WEBDOCUMENTARIO TRANS*LÚCIDX (2013)	51
FIGURA 11 - MIRO: CAVANHAQUE LOIRO E TOPETE-FRANJA (2013).....	53
FIGURA 12 - COLAGEM "THÉO, O BELO" (2014)	57
FIGURA 13 - FOTOGRAFIA DE THÉO - PERFORMANCE E DUBLAGEM NA SELVÁTICA (2012)	60
FIGURA 14 - COLAGEM "ETRUSKA" (2014).....	61
FIGURA 15 - FOTOGRAFIA DE THÉO EM PERFORMANCE NA SELVÁTICA (2012)..	63
FIGURA 16 - FOTOGRAFIA DE THÉO - DUBLAGEM NA SELVÁTICA (2012).....	65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A CASA SELVÁTICA E SUAS AÇÕES ARTÍSTICAS	21
1.1 Primeiros contatos	21
1.2 Espaço físico	23
1.3 As festinhas performáticas	26
1.4 Explorando o campo	30
2. SUBJETIVIDADES COMUNICANTES: SUJEITOS DA PESQUISA	32
2.1 A Gui "Quero costurar-me novamente, quero ser quem eu quiser"	41
2.2 Miro "a potência do inassimilável"	49
2.3 Théo, o Belo "suado, gordo e dançando"	58
3. <i>QUEERIZANDO</i> OS ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO	66
3.1 Dinâmicas culturais da comunicação	67
3.2 Corpo emissão-produção-recepção de mensagens	77
3.3 Atitude <i>queer</i> , há movimento nas ruas e nos textos acadêmicos	81
4. ESTRATÉGIAS DE FUGA	89
4.1 Performance arte como ação comunicativa política-educativa	89
4.2 Perturbando o hetero-pensamento	100
4.3 Borrando imaginários educacionais	105
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
GLOSSÁRIO	121
REFERÊNCIAS	122

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.
Ni varón ni mujer.
Ni XXY ni H2O.

Yo, monstruo de mi deseo,
carne de cada una de mis pinceladas,
lienzo azul de mi cuerpo,
pintora de mi andar.
Suzy Shock

INTRODUÇÃO

Nessas primeiras linhas gostaria¹ que as palavras aqui escritas voassem como pássaros roxos cruzando o céu. Batendo as suas pequenas asas rumo ao mar de novas perguntas, à procura de monstros marinhos anormais — aqueles que resistem à vida sem luz solar, sem espaço de voz — para visibilizar a produção comunicativa de existências múltiplas, as quais Jamil Sierra (2013)² bem pontuou: "as opositoras do heterocapitalismo, as contestadoras da heteronormatividade, as humilhadas, as violentadas, as escarradas". Por essa procura, já no título de nosso texto, utilizamos o grupo de palavras "do palco ao asfalto, dos meios aos corpos". Isso caracteriza a pesquisa como interessada nas intervenções de rua, nas artes que fogem dos museus. Uma pesquisa científica interessada na emissão de mensagens através dos corpos, que fogem dos estúdios, da comunicação que foge dos aparelhos. Quando, no título, pontuamos "observando os tentáculos da **performance-polvo**", é para usar uma expressão nativa marcando também nossa perspectiva de arte, como aquela misturada aos reinos e linguagens. Partimos assim do pressuposto de que a linha de pesquisa — da qual essa dissertação faz parte — é no mínimo transdisciplinar.

Há certamente um desafio em considerar os Estudos da Comunicação como transdisciplinares e, com isso, pulverizar seus objetos. Os Estudos Culturais me guiam por entre os diversos caminhos teóricos incitando-me a fazer perguntas, a mudar de lugar os objetos da comunicação e, principalmente, trazer uma sensibilidade microscópica para pensar os processos de comunicação. Os Estudos *Queer*, mais do que isso, transformam a minha escrita, me possibilitam criar palavras, ocupar o espaço da linguagem figurativa, e criar assim as minhas próprias descrições. Obtive uma escrita e uma linguagem inspiradas em Donna Haraway com suas metáforas da ficção científica³, nas pinturas de Frida Kahlo com suas cores e dores, no movimento Dadaísta com suas obras de materiais encontrados na rua ou jogados fora. Sem essa mistura de expressões não poderia ter criado ou visto os detalhes nas

¹ Adotarei em todo o texto o movimento entre a primeira e a terceira pessoa. Isso porque encontro-me na tentativa em soltar palavras criativas e experimentar com a produção textual. Quando me referir em terceira pessoa é porque acredito estar produzindo uma escrita e um trabalho coletivo. Sendo assim, quando utilizar a primeira pessoa, quando me colocar no texto, será para referenciar as minhas próprias reflexões, questionamentos, contatos com as entrevistadas e experiências da própria pesquisa.

² A referência é ao texto "Levantai-vos, todas" publicado em 2013, no jornal informativo da Marcha das Vadias de Curitiba, distribuído na última manifestação de rua no mês de julho/2013.

³ Não posso deixar de lembrar o incentivo que Desiré Rodrigo e Helena Torres (2005) me trouxeram para utilizar uma linguagem metafórica da ficção científica.

performances arte, ou tido o contato com as substâncias ácidas queimando as normatividades quando escorriam por entre as frases das interlocutoras-*aliens* convidadas a narrar suas vidas em nossa pesquisa.

Resgato a inspiração em Frida Kahlo. A artista-política revolucionária mexicana, no período de sua vida-obra datada entre as décadas de 1930 e 1950 comunicou suas próprias mensagens à sociedade mexicana, deslocando-se também a outros territórios, emitindo sua arte em cores, em "bravura e indomável alegria"⁴. Sua produção, assim como a dos sujeitos da pesquisa, talvez tenha tamanha importância por estar intrinsecamente ligada à história de sua própria vida, em que ela mesma se apresenta como obra, sua vida-obra.

Com essa ilustração, gostaria de apresentar os eixos temáticos da pesquisa, que concentram-se em duas grandes áreas: o eixo da comunicação cultural e o eixo dos estudos feministas de perspectiva *queer*. A primeira área, dos Estudos da Comunicação, está subsidiada por teóricos dos Estudos Culturais, principalmente Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero e Guillermo Orozco-Gómez, considerando citar também o diálogo que traçamos entre tais teóricos com o francês Dominique Wolton e John Downing. Para o debate com a área dos Estudos Feministas, seguimos sua ramificação com os Estudos *Queer*. Embasada principalmente por Tamsin Spargo, Suzanne Luhmann e Judith Butler, proponho um diálogo com teóricos/as brasileiros/as, como Guacira Lopes Louro, Larissa Pelúcio e Richard Miskolci. Percebemos, então, que nos localizamos nas terceiras ondas⁵, tanto do campo da comunicação como dos estudos feministas⁶.

No eixo da comunicação, o esforço é perceber suas questões desde a cultura, ou seja, ações comunicativas que acontecem nas práticas cotidianas com e através das pessoas. Os sujeitos tomam então lugar privilegiado em tal concepção de comunicação. Consideramos também os sujeitos como comunicantes e partícipes, assim como nos termos de Gómez-Orozco. Sujeitos partícipes de uma mídia que é radical e alternativa, pois de acordo com Downing (2004), com ela seria possível encontrar formas múltiplas de expressão.

Assim, o esforço está em pensar a comunicação com os sujeitos de seus processos, o

⁴ Os adjetivos são colocados por HERRERA (2011, p. 9)

⁵ Berger (2001) denomina "terceira geração" da comunicação, aquela abrangendo teóricos como Martín-Barbero, Gomez-Orozco, Mario Kaplun e Nestor Garcia Canclini. A esses teóricos, a autora apresenta algumas trilhas de pensamento, mas principalmente o de fugir de pesquisas denunciativas e instrumentalistas, passando a pensar a comunicação desde sua relação histórica-cultura.

⁶ A respeito do termo "três ondas feministas" Femenías (2007), teórica feminista que enxerga em seu trabalho uma especificidade Latino-Americana, nos traz contundente alerta. A autora chama atenção ao descompasso entre o ritmo que o movimento feminista seguia nos territórios norte-americanos e europeus com os produzidos na América Latina. Dessa maneira, seguiremos utilizando o termo "ondas" apenas como marco temporal, não como referência contextual explicativa.

que significa transgredir os limites da tecnologia e dos meios, abandonar a segurança sistêmica e adentrar no campo das múltiplas e complexas relações humanas. Daí acreditamos ser instigante abordar a comunicação no mesmo sentido de Wolton e Martín-Barbero, entre outros teóricos/as da mesma linha cultural. Como uma comunicação produtora de sentidos, e não apenas como circulação de informação, capaz também de produzir-incentivar-mediare os conhecimentos, uma comunicação que encontra no corpo a sua estratégia político-educativa.

Em relação ao eixo dos Estudos Feministas nos localizamos temporalmente entre as décadas de 1980 e 1990, como marca Maria Hita (2002, p. 328)⁷, direcionando nossa lanterna teórica por caminhos conflitantes. Este é um período histórico do movimento feminista em que se inserem diferentes olhares críticos ao sujeito universal-homem e também ao próprio sujeito do feminismo, as "mulheres". A chamada terceira onda feminista nos faz pensar em torno de qual identidade as reivindicações dessas correntes teóricas se organizam, e se as mulheres seriam o seu único sujeito. O debate teórico alcança assim lugares antes frequentados por sujeitos não-acadêmicos ou fora da normalidade instituída. Em outras palavras, os sujeitos da terceira onda podem ser chamados, como fica visível em Miskolci (2012), de sujeitos *queer*: a bichinha, a sapatão; ou os sujeitos que Susy Shock (2011) tematiza em seus poemas: as "trans-piradas" a "travesti *outlet*" ou "monstros da normalidade".

A mistura teórica que nossos eixos temáticos proporcionam nos motiva a buscar como objeto de pesquisa a performance⁸ arte. Ela é uma produção de comunicação de atitude político-artística, ou ainda político-educativa, baseada no que o estudioso nova-iorquino Marvin Carlson chama de performance arte moderna, aquela em que de uma estrutura fixa e não-interativa, passa a transbordar os limites do palco e da rua, dos figurinos carregados para pequenos e simples objetos de profundo significado, ou ainda podemos inferir, uma noção de performance política com uma atitude *queer*.

Nesse sentido, nosso objeto empírico são as performances produzidas por três sujeitos integrantes da Casa de Ações Artísticas Selvática, na cidade de Curitiba-PR. O recorte é temático-temporal. Temático, pois entendo que as performances desses sujeitos-artistas são relativas às questões de gênero, e temporal por suas produções terem sido criadas na Casa entre março de 2012 até metade 2013. A Casa Selvática, mais que nosso objeto é também lugar de fomentação de problemáticas, um espaço cultural auto-gestionado que nos possibilita

⁷ Adotarei no texto o posicionamento político-feminista, em visibilizar nas citações diretas o primeiro e o último nome da escritora quando a trazemos pela primeira vez no texto.

⁸ Nossa referência a performance será escrita sem itálico, pois a proposta é uma abasileiração do termo.

investigar e instigar questões relativas à perspectiva comunicativa abordada e, principalmente, nos auxilia quanto às conexões aos estudos feministas *queer*.

Em pesquisa exploratória realizada no início de 2012, foram encontradas na cidade três Casas de Cultura consideradas auto-gestionadas em atividade: a Cafofo Couve-flor Minicomunidade Artística Mundial⁹ (que encerrou suas atividades em jan. 2012), a Bicletaria Cultural¹⁰ (conhecido como bicicletário) e a Casa Selvática de Ações Artísticas¹¹. Por afinidade temática ao projeto seguimos nossas observações na Casa Selvática. Em atividade desde março de 2012 no bairro Rebouças, a Selvática é uma casa de dois andares com pedras quartzo rosa decorando suas paredes. A casa é mantida por um grupo de 15 a 20 pessoas que se auto-intitulam,

X SELVÁTICA (*sic*) origina-se de um desassossego compartilhado entre ciborgues, xamãs transexuais, apátridas, esquizoides e monstros que se unem para criar, dividir experiências e conviver, fundindo os limites entre arte e vida. (...) espaço que pretendemos construir nosso sonho utópico (...) de intercâmbio para que as mais diversas vontades possam se materializar. Um acampamento, uma residência compartilhada, um convite a artistas e revolucionárixs (*sic*). A CASA SELVÁTICA é a nossa busca pela troca e pela criação de frentes de combate e sobrevivência. É aqui que abriremos nossos rizomas, fundiremos alquimicamente as gotas de nosso suor e soltaremos nossas feras. (SELVÁTICA AÇÕES ARTÍSTICAS, 2012)

Nesse sentido optamos por acompanhar a produção de três integrantes da Casa, Stéfano Belo — que aqui será chamado de "Théo o Belo", Guilherme Ossani — "A Gui" e Tamíris Spinelli "Miro". Todas elas com intensa produção de performances arte no período da pesquisa: o ano de 2012 até a metade de 2013. Gostaria agora de detalhar um pouco mais, de maneira descritiva, as performances da Selvática, mas sem me aprofundar por ora nas suas particularidades que me chamam tanto a atenção. Para isso recorro a algumas anotações do meu diário de campo,

É possível perceber que as partícipes da casa Selvática utilizam símbolos próprios para comunicar seus eventos. Como por exemplo a decoração que fazem no portão/calçada/árvore. (percebo isso quando é o) caso de um evento organizado por outras companhias, pois nestas situações a casa fica sem a personalidade Selvática. As palavras que mais me chamaram atenção hoje foram: Arrasou; Drag Bicha, Drag Crazy, Drag King, Apocalipse. Palavras comuns (ditas em espaços frequentados por sujeitos desviantes da norma), o que me chama atenção nelas é o tom com que são ditas. Percebo que a Casa Selvática é um espaço de visibilidade, da ação comunicativa desses sujeitos-artistas. Estes colocam-se para fora, emitem-se em colagens no próprio corpo, no cabelo, nos olhos, nos movimentos corporais o que querem comunicar. Essa ação comunicativa gira ao redor dos acessórios, cabelos, unhas bem feitas, sapatos de salto, vestidos coloridos, maquiagem impecável, meia calça colorida, batom perfeito. Mas percebo principalmente que é no corpo que se

⁹ Para mais acessar: <http://www.couve-flor.org/>

¹⁰ Para mais acessar: <http://bicicletariacultural.wordpress.com/>

¹¹ Para mais acessar: <http://selvaticaacoesartisticas.wordpress.com/>

pendura o que se quer comunicar e é nele que se evidencia o brincar dos gêneros. Não há uma preocupação com implantes de seios ou sutiãs com enchimento. Os vestidos necessariamente se adequam a diferentes formas de corpos. (Nota do diário de campo, dezembro de 2012 [quinta-feira - noite])

Dito isso, traçamos como objetivo geral investigar a produção de performances artísticas — entendendo a performance como **ação comunicativa**¹² — como estratégia comunicativa-educativa para resistir à heteronormatividade. Isso nos possibilita abordar determinados conceitos articuladores, como a performance arte de Carlson (2004, 2011) e RoseLee Goldberg (2006), para dialogar com uma noção aberta de educação pela experiência, por aqueles modos de apreender o mundo por diversos meios (situações cotidianas, expressões populares, pessoas comuns), como se o conhecimento estivesse disperso no mundo. Pensamos o corpo como questão da comunicação, seria ele/nele também emissor de conhecimentos e mensagens. Mas, de quais possíveis mensagens? Essa questão nos leva ao encontro da filósofa Judith Butler, e a um dos conceitos de maior contundência da crítica feminista *queer* contemporânea, o da heteronormatividade.

Com o arranjo-mosaico que tais conceitos articulam em nossa janela textual, temos dois pontos de inquietação, o primeiro de uma concepção instrumentalista e binária da comunicação e o segundo ponto a incomodar é ter a heterossexualidade como obrigatória. Para formular as questões de pesquisa estava motivada a: investigar o que os sujeitos pretendem comunicar com a produção de performance arte; procurar o que poderia ser relacionado ao questionamento da heteronorma; e principalmente, curiosa quanto a potência educativa da performance arte. Nesse sentido problematizamos as seguintes questões: o que o sujeito comunicante pretende emitir com a produção de suas performances artísticas? O que das performances pode ser relacionado com as questões de gênero? É possível afirmar que as performances de integrantes da Casa Selvática pretendem questionar a heteronormatividade? Se tal questionamento aparece, que elementos são utilizados para que ele se faça presente? E por fim, quais relações e potências educativas que a performance arte pode alcançar? Para auxiliar na investigação de tais questões, precisei do auxílio de três performers integrantes da Casa Selvática. Cabe ainda lembrar que hipoteticamente, o que se pretende transmitir não é o que está sendo transmitido, mas provavelmente a ação comunicativa da performance arte se apresenta como de resistência à heteronorma, fomentando novos saberes.

¹² Com "ação comunicativa" estou me referindo ao conceito de Regiane Ribeiro (2007), para observar o corpo como produtor de comunicação e mediação educativa. A autora nos oferece algumas "estratégias comunicativas", pois a ação da performance pode ser também a de comunicar. Em nossa pesquisa nos auxilia observar a performance arte como uma maneira de emitir mensagens. Pensar a comunicação em ação nos possibilita enxergar na performance arte um recurso, uma plataforma corporal, um aparelho orgânico comunicativo-educativo. A relação performance arte e ação comunicativa será trabalhado mais a fundo no capítulo quatro.

Optei em organizar os capítulos da dissertação com um certo movimento, trançando anotações do diário de campo, conceitos teóricos e sensações-palavras da pesquisa. Digo isso porque a estrutura textual segue o trânsito das observações de campo indo em direção ao debate teórico para chegar à mescla entre observações de campo e teoria. Sendo assim, ficamos com campo-teoria-campo/teoria. No primeiro capítulo há uma descrição profunda do campo — tanto da composição arquitetônica como das atividades na Casa Selvática — passando por itens que contam sobre quais foram os meus primeiros contatos, o que pude observar nos integrantes da Casa, as atividades ou como aconteciam as festinhas performáticas.

Seguindo o contar da pesquisa, trouxe como segundo capítulo os caminhos metodológicos seguidos da descrição e das análises dos sujeitos da pesquisa. Certamente a investigação corre nos campos da subjetividade, do qualitativo, da produção e microprocessos da comunicação. Pautado, fundamentalmente, por teóricos/as de afinidade a essa perspectiva: Mirian Goldenberg (2005), Lucia Santaella (2001), José Magnani (2001), Louro (2007) e Rosana Guber (2001). Nossa abordagem é subjetiva com mesclas de métodos como a observação participante, entrevista exploratória, conversas informais e levantamento das formas de divulgação das performances dos sujeitos-artistas da Selvática na cidade de Curitiba. Os chamados dados de pesquisa foram reunidos através das entrevistas narrativas¹³, seguindo os passos de Martin Bauer e Sandra Jovchelovitch (2011).

No terceiro capítulo, chegamos ao momento teórico da escrita. Pensando que os Estudos da Comunicação possuem uma trajetória recente, acredito ser necessário expor teoricamente possibilidades outras para o campo. Visibilizar conceitos-chaves para novas formulações do pensamento. Fazendo como Dominique Wolton (2011), além de praticar a informação, **pensar a comunicação**. Digo isso pois se faz necessário construir um caminho teórico — saindo dos Estudos Culturais para chegar nos Estudos *Queer* — em que a cultura perpassa pela comunicação, em que o corpo (não normativo) apresente-se como superfície comunicativa, ou ainda que as dicotomias emissão-recepção sejam abandonadas para assim produzirem saberes, que sejam sempre comunicativos, que sejam sempre educativos e mais saberes que sigam epistemologicamente os Estudos Feministas.

Com essa liberdade teórica, o entendimento do termo *queer* em nossa pesquisa está sendo elucidado por Guacira Lopes Louro e Richard Miskolci (2012, p. 24), que descrevem o termo como um "xingamento". A palavra *queer* estaria contextualizada em um período de

¹³ Sempre que cito diretamente as entrevistadas, me remeto às entrevistas narrativas, especificamente as realizadas com gravação de áudio.

resistência a "um novo momento biopolítico instaurado pela AIDS". Por isso, *queer* era uma das palavras afrontosas utilizadas para insultar pessoas com modos de vida divergentes dos propagados pelo discurso moral e científico da cultura norte-americana. No Brasil, são equivalentes da palavra como bichinha, sapatão, gorda, aidético/a, efeminado, machona. Larissa Pelúcio, em sua fala no evento *Queering Paradigms 4* (2012), fazendo uma provocação necessária e uma apropriação possível, propôs pensar a teoria *queer* como "teoria cu", literalmente. Esta seria, de acordo com a antropóloga, uma maneira latino-americana, sobretudo brasileira, de pensar o campo de Estudos *Queer* a partir de realidades locais.

Nesse sentido, a proposta da teoria *queer* — em poucas linhas — é contestar o que é natural/biológico, observar como se dão as estratégias de poder e as resistências, sendo elas cotidianas, seguindo o pensamento filosófico de Michel Foucault. Os sujeitos dos Estudos *Queer* de maneira nenhuma se configuram como universais ou estáveis. São de caráter híbrido, plural e desafiador, e não estão à procura de verdades e respostas unilaterais. Consideram substancialmente que a ordem heterossexual está ligada ao que se entende por natural, coerente e biológico, de modo a legitimar alguns corpos e, conseqüentemente, desprezar outros (MISKOLCI, 2012). Reacendem as questões instigadas com a categoria heterossexualidade compulsória desde a década de 1970, recolocando no debate contemporâneo feminista o conceito disparador: a heteronormatividade.

É nos detalhes da heteronormatividade, ou como chamamos heteronorma¹⁴, que o/a leitor/a se defrontará no capítulo quatro no qual exponho, item por item, com as abordagens que reuni, algumas estratégias (ou linhas) de fuga, no seu sentido de escape, à heteronormatividade. Enquanto a performance arte pode ser observada como estratégia comunicativa e educativa, o corpo em movimento durante a sua ação, um corpo anormal, abjeto, com suor escorrendo por sua pele, possui forte inclinação à rebeldia, resistência à heteronorma.

Uma acentuada vontade de saber nos toca em relação aos diferentes modos que os sujeitos-artistas — com a produção de performances artísticas — trocam seus conhecimentos, suas palavras, seus modos de ver o mundo, fazendo-nos imaginar o que da sua maneira particular de comunicar suas próprias mensagens estaria vinculado às suas próprias histórias de vida, vida-performance. Vida-obra de cores vivas com movimentos performáticos de corpomídia.

¹⁴ Quando me refiro a heteronorma, em vez de heteronormatividade é para frisar o aspecto obrigatório que a heterossexualidade encontra na hegemonia social, podendo assim facilitar a leitura.

1. A CASA SELVÁTICA E SUAS AÇÕES ARTÍSTICAS

O primeiro contato que tive com a Casa Selvática¹⁵ — ou "a Selva" como seus integrantes costumam chamá-la — foi no verão do ano de 2012. A ideia de inseri-la em minha pesquisa de mestrado surgiu, principalmente, após perceber que as minhas leituras teóricas caminhavam para aos processos culturais contemporâneos e, principalmente, na direção do debate feminista de perspectiva *queer*. Mais especificamente, a escolha de pesquisar a Casa Selvática se deu quando me encontrei rodeada pelos Estudos Culturais e Estudos *Queer*. Quando me encontrei submersa em livros de Stuart Hall, Beatriz Preciado, Judith Butler e Donna Haraway. O intuito de observar a Selvática se acendeu especialmente pela minha vontade de fazer uma dissertação que não seguisse as regras das "boas dissertações em comunicação". A ideia era interrelacionar as vozes feministas ao debate da comunicação cultural e me debruçar em um projeto que pudesse pensar os processos comunicativos, não apenas em seus aparelhos, mas sim nos corpos.

Neste primeiro capítulo conto como foi a primeira vez que entrei na Casa, descrevendo a festa que me incentivou a chegar até ela. Nessa festa, uma das primeiras abertas para público externo, pude perceber as expectativas e projeções dos/as integrantes para aquele centro cultural. Em seguida, descrevo arquitetonicamente a disposição da Casa. Concluo as descrições com algumas palavras-sensações, anotações do diário de campo e conversas informais, além de contar como aconteciam as festas performáticas. Descrevo detalhadamente a decoração dos ambientes, as pessoas que frequentavam o espaço e o tipo de música que tocava, chegando até o momento em que realizei a primeira entrevista exploratória com uma de minhas interlocutoras¹⁶.

1.1 Primeiros contatos

Para descrever o que observei na Casa Selvática pela primeira vez, gostaria de voltar no verão de 2012 antes mesmo de ter tomado a decisão de pesquisá-la. Na época, soube

¹⁵ A Casa Selvática é um projeto da produtora cultural Selvática Ações Artísticas. A produtora cultural foi criada em 2011 e no ano seguinte em março de 2012 foi aberta a Casa Selvática.

¹⁶ Assumirei o artigo "a" para me referir às três entrevistadas chamadas para a dissertação. Além de me colocar em uma posição política, também sigo a própria flutuação gramatical que as interlocutoras seguem. Ora se afirmam com o artigo "a", ora com o artigo "o".

superficialmente através de uma amiga que um grupo de conhecidos/as havia alugado um casarão no bairro Rebouças em Curitiba-PR, para realizar atividades culturais autonomamente, acontecimento que me despertou grande curiosidade. Recebi também a informação de que nessa casa aconteceria uma festa de aniversário, a festa era para Clarissa Oliveira¹⁷. Já a conhecia por amigas em comum e de outras casas de cultura de Curitiba, mas nos aproximamos mais quando passei a frequentar a Casa Selvática. Dentro desse circuito de amizades acabei então sendo convidada para essa festa de aniversário, o meu primeiro contato com a Selvática.

Naquele dia — a caminho da festa — o pôr do Sol me levava até a calçada de um espaço que habitava apenas na minha curiosidade e imaginário, do qual tinha apenas ouvido falar. Acompanhada por uma amiga, pegamos o ônibus biarticulado (conhecido como vermelhão) e cruzamos a rua Alferes Poli a procura da Casa, da qual tínhamos apenas o número. Viramos na calçada arborizada da praça Ouvidor Pardinho e quando chegamos na esquina, vi uma grande igreja. Pensei com desconfiança: "na frente da igreja? Ah que babado! Ah que profanação!" E sim, ali seria um espaço de profanação, monstros, bichas, sapatões feministas e bruxas.

No dia da festa, a árvore do lado de fora da casa — na calçada — floria pequenas pétalas magenta. Percebi um portão com grades brancas, ao lado de uma janela protegida com o elemento vazado (ou cobogó) de cor branca. O portão estava aberto, pois era uma festa com entrada gratuita. Entramos direto pela garagem — a única entrada da casa. No piso, cacos de cerâmica rosa, e nas paredes observei azulejos da mesma cor de um lado, e do outro, um revestimento de quartzo-rosa, que em relevo cobria todo o lado esquerdo da parede da garagem. Seguimos em direção ao hall de entrada e um sofá vermelho — tipo divã — estava à nossa esquerda, por baixo das escadas enfeitadas com flores de plástico, cabeças de manequins, dildos e plumas coloridas. As pessoas no sofá vestiam regatas com seus pelos à mostra, cabelos em cores, maquiagem forte nos olhos. Passamos rapidamente pela cozinha — toda no estilo de 1970, com armários vermelhos e geladeira branca com um pinguim em cima — que leva direto ao quintal, nos fundos da casa. Ali, no quintal de aproximadamente 24 metros quadrados, notei no canto esquerdo por toda extensão que acompanha o muro uma

¹⁷ Segue a descrição que encontrei no site da Casa Selvática, no período de minha observação: "Clarissa Oliveira é atriz, multiartista, produtora, sonoplasta e *performer*. Tem formação em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná e especialização em História das Artes pela EMBAP. É produtora da Selvática Ações Artísticas e uma das gerenciadoras da Casa Selvática."

pequena horta com flores e samambaias. Bem ao centro do quintal havia um guarda-sol no pequeno jardim central cercado por lajotas de cor vermelha. Como fica em um bairro afastado do Centro era possível ver, ali do quintal, olhando para cima, um pedaço de céu azul e um risco de Lua.

Durante a festa de aniversário, nesse primeiro contato com a Casa, percebi que estava acontecendo ali uma grande troca, uma forte conexão entre pessoas que pensavam a respeito de *veganismo*¹⁸, performance, teatro, *riot grrrl*¹⁹, corporalidades, normatividades, macumba, yoga, tarô, entre tantos outros temas. Pude ouvir relatos do que aconteceria ali durante o ano de 2012 inteiro, o que os/as participantes estavam dispostas a produzir, des-construir, a bagunçar. A impressão que tive era de que presenciava um momento de descoberta, de reencontro, de des-identificação, de afinação dos instrumentos prestes a tocar a música mais "*babadeira*"²⁰ da cidade. Enquanto experimentava algum petisco *vegano*, ouvia conversas que expressavam as expectativas efervescentes: vontades de "*botar pra quebrar*", de resistir, de visibilizar diferentes corpos e formas de afeto. De encontros e desencontros. O espaço que possibilitaria essa explosão-comunicação de subjetividades seria ali, naquela Casa onde eu me encontrava pela primeira vez.

1.2 Espaço físico

O título de **Selvática** — soube em uma conversa informal no primeiro dia que estive na casa — significava que há uma vontade de que a Casa seja algo que nasce da selva, com animais, *cyborgues*²¹ e plantas silvestres. O próprio desenho ilustrativo da casa é um veado cor de rosa saltitante. Realmente só fui compreender melhor essa mistura de reinos com a

¹⁸ O *veganismo* é uma atitude política em não apoiar ou consumir (principalmente, vestuário, cosméticos, medicamentos e alimentos) nenhum produto de origem animal. O termo foi cunhado em 1944 em uma reunião da "Sociedade vegetariana" nos Estados Unidos e é parte da palavra *vegetarian* - *vegan*. A atitude *vegan* também está associada ao questionamento dos testes realizados em animais e principalmente ao especismo, machismo e sexismo. Nesse sentido, o *veganismo* está atrelado à uma rede de questões feministas, colocando em evidência a objetificação tanto dos corpos de mulheres como de animais não-humanos. Para isso ver: Íris do Carmo (2013).

¹⁹ *Riot grrrl* é um movimento feminista ligado à música, *fanzines* e arte. Iniciado no final dos anos 1980 por um grupo de artistas feministas americanas, a sua principal reivindicação era a ocupação dos espaços majoritariamente masculinos como, por exemplo, os shows de bandas *punk rock*. A atitude *riot grrrl* não encontrou barreiras geográficas influenciando (até hoje) uma grande geração de feministas (inclusive no Brasil) que circulam nas mídias alternativas emitindo suas mensagens através de imagens, colagens, fotografia, moda ou da música, sempre no estilo "faça você mesma". Para isso ver: Michelle Camargo (2010).

²⁰ Ao longo do texto as palavras que aparecem em itálico, dentro de aspas, fazem referencia a termos diretamente utilizados pelas interlocutoras.

²¹ Sobre esse conceito ver Haraway (2009).

minha participação na Casa, dançando nas festinhas, ou ainda melhor, realizando as entrevistas. Segue uma pequena descrição do que é a Selvática e logo abaixo o desenho ilustrativo que aparece em todas as mídias da casa,

A Selvática é um modo de vida, um sonho, um *lifestyle*, um **bicho solto no mato**, uma esperança, uma embarcação, um cometa rasgando a noite, um uivo de lobo louco, um projeto para atingir corações. A Selvática é o início de uma revolução que se dá na arte acima da vida quando esta já não basta. A Selvática é construída, todos os dias, incansável e apaixonadamente, é subsidiada por indivíduos que doam tempo, amor e alma a um coletivo que acredita na força da independência, na arte que precisa acontecer para não morrer. A Selvática é o tempo em suspensão dionisiaca, é Apolo domesticado. A Selvática é uma multidão de sentidos, uma metralhadora em estado de graça que esparrama sua singularidade na **savana fértil dos leões**. A Selvática é um espaço físico e uma força do espírito. A Selvática é uma precipitação azul do céu sobre a urbe polaca e cinza do sul. A Selvática é. (SELVÁTICA AÇÕES ARTÍSTICAS, 2013, grifos nossos).

FIGURA 2 - LOGOTIPO SELVÁTICA



Fonte: Blog Disponível em < <http://selvaticaacoesartisticas.wordpress.com/> > (12/12/2013)

Além de uma breve explicação sobre o título da Casa, é importante também fazer uma pequena descrição física. Do lado de fora é possível observar que a Casa — situada em uma rua de paralelepípedos — possui dois andares com uma árvore na calçada. Procurei reparar, na maioria das vezes que estive no espaço, se havia mais carros ou bicicletas estacionadas. Percebi que a quantidade de bicicletas era sempre maior, estivessem ali amarradas na árvore ou na garagem de entrada. Os carros que apareciam, por vezes taxis, quase sempre estavam abarrotados de gente segurando figurinos, perucas, sacolas e sapatos. Acredito que isso já traz uma ideia das pessoas que frequentavam a Selvática em 2012: roupas leves, de algodão, cabelos cortados com navalha ou tesoura sem fio, calça jeans e all star, casacos e acessórios

de brechó. As pessoas tinham na faixa dos 19 aos 30 anos, a maioria cursando a graduação, envolvidos com música, teatro, dança, corpo e feminismos.

Passando pela única entrada no portão da garagem há do lado direito duas portas de vidro que dão acesso a sala (pode-se ver de imediato a lareira). Ali, entre o portão e as duas portas de vidro, quando as festas acontecem, uma mesa decorada é trazida para servir de "portaria", mas nunca houve a figura de um segurança. O que pude ouvir nas conversas informais é que a segurança da casa era feita "energeticamente" que, por exemplo, alguém da casa estava sempre presente na calçada ou de olho pelo portão. Ao entrar na Selvática, seguindo reto pela garagem no canto direito há um porta casacos, sempre disponível. À direita, já no hall de entrada, outra porta leva à sala principal. Essa sala pode ser acessada tanto pelas duas portas de vidro como pela que vem do hall. Essa sala principal retangular de aproximadamente 24 m², era um espaço múltiplo que mesclava-se em sala-palco, sala-ensaio, sala-grupo de estudos, sala-debates ou sala-pista de dança. Procurei sempre observar que tipo de decoração se fazia presente, e claro, que esta dependia das temáticas das atividades. De qualquer maneira, um aplique em gesso sempre está em destaque: uma Santa Ceia em relevo de cor branca. Nesse aplique, alguma intervenção sempre acontecia, seja com um cartaz ou colagem.

Voltando para o hall, embaixo da escada há uma pequena biblioteca perfurada na parede por cima do sofá vermelho. À direita, uma porta dá acesso à cozinha e antes dela uma mesa com computadores, caixinhas, papéis, plumas e dildos também funcionava como caixa para pagar uma bebida ou comida. Passando pela cozinha, que também era o bar, chegamos ao jardim dos fundos — ou jardim de inverno. No canto esquerdo, há um banheiro pequeno e alguns tanques de roupa. Ao centro e ao fundo do jardim notei uma churrasqueira que nunca vi funcionar (talvez porque muitas pessoas ali eram vegetarianas e *vegan*s). O quintal era bem utilizado tanto para socialização, apresentações e exposição de brechó.

Retornando ao hall de entrada há uma escada que dá acesso ao segundo andar da casa. Subindo há dois quartos um dentro do outro — o menor deles é o camarim —, no segundo andar há outro banheiro — com azulejos azul anil, banheira e pia de cor rosa —, além de mais dois quartos um ao lado do outro interligados pela sacada. A sacada é estreita, com no máximo 1 metro de largura e 6 metros de comprimento. A parede da sacada é toda adornada com pedras quartzo rosa, sua mureta de segurança com elemento vazado no estilo cobogó também é de cor rosa. Nesse piso superior geralmente se concentram mais as instalações, exposições e apresentações específicas de performance, mas, de qualquer maneira, é um espaço aberto para circulação em qualquer dia de atividade.

1.3 As festinhas performáticas

A proposta da Selvática, no período que a frequentei, era constituir um espaço auto-gestionado. Na época havia em torno de 20 integrantes, entre eles/as todo tipo de pessoa interessada em arte, mas uma arte distante da arte convencional, da comercializada, ou da arte de museu — como diziam. Dizer que a Selvática funcionava de forma auto-gestionada é dizer que havia uma contribuição colaborativa — para a manutenção básica da Casa nas despesas de água, luz, aluguel — de cada integrante e dos grupos que realizassem alguma atividade. A contribuição era feita espontaneamente com o valor que fosse possível. O que estava prestes a explodir nessa disposição arquitetônica eram as atividades que aconteciam ali eram principalmente por meio das ações performáticas, números de teatro, festas temáticas, ocupação de coletivos, exposições e mostras de vídeo-arte. A Casa acolhia um aglomerado de grupos e coletivos que na cidade precisavam de espaço, grupos que estavam dispostos a vivenciar e *queerizar* as suas práticas autônomas e diárias. Essa mistura de subjetividades trouxe cores para além das que já existiam na casa. Ali se movia uma energia cíclica, de ar fresco entrando na janela; esse movimento era facilitado porque a Casa não era residência, ninguém morava nela. As atividades transitavam de um lado para o outro entrando pelas portas saindo pelas janelas. A Casa estava aberta para acolher corpos, práticas, pensamentos, projetos, que de alguma maneira desestabilizavam o normal, os bons costumes, as inteligibilidades locais, e principalmente, acredito, a heteronormatividade.

Com as observações e participações que realizei nas atividades culturais da Selvática senti o pulsar de temáticas que antes estavam apenas no que lia, presenciei o momento da Casa em que os sujeitos ao nela entrar estavam abertos a qualquer coisa, um momento tempo-espaço para, como Théo, o Belo, costuma dizer "*abrir a jaula dos leões*". Por mais abertas que as jaulas dos leões estivessem, notei que havia uma dificuldade em atrair sujeitos fora do círculo selvático, pois, por um lado, a Selvática sempre se mostrou disponível a qualquer pessoa que chegasse em seus portões, aberta também à própria cidade de Curitiba, cobrando taxas de entrada simbólicas e muitas vezes com atividades gratuitas. Mas, por outro, por mais que se projetasse um espaço múltiplo e aberto, muitas pessoas simplesmente não entendiam, não queriam, ou não estavam dispostas a experimentar a atmosfera dali, uma dificuldade que aparece nitidamente em meus diários de campo,

Las Rabiosas Eróticas - Acabei de chegar e já percebo aqui da calçada a comunicação do lado de fora da casa: 2 balões infláveis dourados com *spikes* macios. A árvore na calçada está florida e com fitas prateadas penduradas em seus galhos. Enquanto esperava o início das apresentações fiquei na calçada. Ali de

repente uma pessoa chegou de carro — sozinho — perguntando: "o que vai rolar aí?" e se era "um grupo de teatro". Foi me mostrando o *flyer* do evento e me disse "ah me recomendaram aqui e vi na Gazeta do Povo... Acho que vale a pena". Passaram-se 5 minutos, Ricardx Nolascx²² veio de dentro da garagem para a calçada vestindo um maiô bem apertado dourado, valorizando sua barriga gorda, seus braços gordos, sua barba descolorida-loura, pernas e peito peludos, toda maquiada e dourada dizendo: "Boa noite gente, vamos entrar?" e instantaneamente a reação da pessoa desconhecida foi "acho que não era bem o que eu pensava..." e respondi, "ah você já vai?" (o desconhecido foi embora sem saber que aconteceria ali mais tarde) Festa, fumaça, bebidas, projeção de vídeo e performances. Corpos de todos os tamanhos, de todos os formatos! De um taxi chega Clarissa Oliveira de batom vermelho, sapato de salto vermelho e lacinho vermelho no salto e vestido florido. Sorriso no rosto! Quem faz parte da casa sente-se a vontade. **Quem nunca veio ou pelo menos não está aberto às discussões propostas pela casa, visivelmente não consegue se inserir.** Ah, acabei de ouvir: *gender is burning!* (Nota do diário de campo, novembro de 2012 [Noite nublada, noite de performances]).

Chegando um pouco antes do horário marcado para as atividades era possível observar a preparação das energias do espaço e das pessoas. Acontecia o que os integrantes da Casa chamavam de "*fumacê*": incensos, essências, velas e música alta. Essa era a preparação para inúmeras atividades como, por exemplo, o almoço aberto ao público "Feijoadão Macunaíma" (com opções *vegan*as); da festa "Revolta dos Trópicos!"; ou ainda a festa performática "*Las Rabiosas Eróticas*". Posso citar ainda o acontecimento poético "In-real" que envolvia dança e formas de ocupação do espaço e o debate feminista e a festa *riot grrrl* do "I Reduto Profano de Alquimia Orgástica". Ao pensar nos/as participantes, posso afirmar que havia uma riqueza de maquiagens, de *glitter* nos corpos, pessoas com samambaias na cabeça, penas nos olhos, bigodes em lábios sem barba, ou ainda costeletas em corpos com seios.

Anunciando e comunicando que alguma atividade aconteceria ali, a árvore na calçada era toda decorada. Pude observar fitas coloridas, balões dourados e até cabides em seus galhos. Ainda do lado de fora uma moldura de quadro de quase 1 metro era fixada com um cavalete na calçada, escrito em giz colorido por cima do vidro: "Casa Selvática 950". Nos dias de Sol um sofá de três lugares acolhia quem chegava mais cedo. Na sala principal, as almofadas já estavam no chão para que quem participasse pudesse sentar nelas, em tapetes ou também em cadeiras de praia.

²² Segue a descrição que encontrei no site da Casa Selvática, no período de minha observação: "Ricardo Nolasco é ativista, ator, performer, diretor teatral e flâneur. Membro fundador do Grupo de Investigação Cênica Heliogábalus, do núcleo O Estábulo de Luxo e da Selvática Ações Artísticas. Junto a outros artistas organiza a programação cultural do Centro Cultural Casa Selvática."

Passar uma tarde na Selvática incluía tomar o "*tradicional suco selvático*", que custava menos de 3 reais, e comer alguma delícia *vegana*, que Gabriel Machado²³ sempre se preocupava em cozinhar. Com o copo na mão, era hora de observar uma decoração diferente na escada ou parede da garagem (a Casa, a cada nova atividade era re-decorada, o que causava uma sensação de colorida novidade). Passando pelo espaço de exposições era possível experimentar artigos de brechós ou acessórios feitos de, por exemplo, maquinário de relógios reciclados. Podia-se ainda contribuir espontaneamente para adquirir *fanzines*, *patches*, livros, camisetas, *buttons* nas bancas de DIY²⁴ que expunha a produção dos coletivos feministas autônomos da cidade de Curitiba. No meio de tantas atividades acontecendo ao mesmo tempo era possível ainda ser surpreendida por, de repente, alguém cantando música clássica no alto da escada, ou um corpo correndo coberto por penas e sangue menstrual em uma performance espontânea.

Ao final da tarde, para finalizar o que estivesse acontecendo, um tripé era trazido para segurar o set light, ou um outro foco de luz era acesso no canto sala. Entrando na pista de dança, móveis eram arrastados para dar espaço à sala-pista. Acendiam-se mangueiras luminosas, aumentavam a música e a máquina de fumaça começava a nublar o espaço. Começavam assim os "festejos performáticos". Como já foi dito, a decoração da pista dependia da temática da festa, mas alguns itens eram constantes, como o tronco de um manequim "masculino" vestido com uma alegoria de penas cor de rosa e verde claro que ficava em cima da lareira, ou mesmo as cabeças de manequim de base triangular que eram enfeitadas com perucas, chapéus, lenços, máscara de macaco, máscaras descartáveis, pedras coloridas e correntes douradas.

Nesse contexto, uma cortina verde ou dourada era colocada na janela tapando a vista para a rua, focos de luz no chão iluminavam a sala já quente provocando suor, altas gargalhadas e gritos de "*Evoé!*"²⁵. As festas performáticas eram o espaço para abraços lésbicos, roçar de pernas, livres barrigas gordas balançando, barba roçando na barba, paqueras suadas, corpos se querendo, abraços mais íntimos e frases no ouvido. Eram nesses momentos que se incentivavam as ações político-artísticas a incentivar o artístico-político, tanto através

²³ Segue a descrição que encontrei no site da Casa Selvática sobre Gabriel Machado: Artista da dança, performer, produtor, gestor cultural e diretor teatral formado pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É um dos artistas idealizadores da *Selvática*.

²⁴ *Do It Yourself* - DIY - faça você mesma. Uma prática de coletivos feministas em que as integrantes se juntam para produzir elas mesmas os materiais-produtos a serem colocados a venda em uma mesa simples, ou no chão em cangas coloridas.

²⁵ "*Evoé*" era uma expressão que os/as integrantes da Casa usavam como saudação e evocação de boas energias, como pude perceber em conversas informais.

das movimentações corporais, como com as frases: "*o pessoal é político*" e "*você não está sozinha*".

A Selvática era um espaço, como tantas vezes ouvi em relatos, de "*experimentação e descoberta*", ou ainda um "*espaço seguro*", seja nas festas ou nas atividades comuns da Casa. Uma ocasião específica que notei o exercício da experimentação corporal nesse espaço foi durante uma festa de encerramento do ano. Digo isso, por um lado, porque foi um dos momentos da observação em que pude ouvir palavras novas, pensar a comunicação nos detalhes e ainda notar pessoas que nunca haviam passado batom ou colocado um salto alto, se soltaram. Por outro, percebi que a experimentação e transformação de corpos considerados femininos em masculinos foi limitada, havia poucas Drag Kings. Trago novamente esse trecho do diário de campo para descrever o que observei nessa festa, onde pude vivenciar um pouco do que lia nos textos de Beatriz Preciado (2005, 2008, 2011), pois estava rodeada de Drag Queen e Drag Kings,

Estive na festa "Travestilidades - Natal infernal", chamou-me atenção logo na descrição do evento no facebook: "Pra quem acha Natal um inferno, vamos levar isso ao extremo nesta festinha. Pra quem acha Natal uma delícia, também. Shows de artistas transformistas, muito roquenrou, perubu, pinheirinho satânico, drinques apimentados e muito mais. E não esqueçam que no dia seguinte tem apocalipse, venham preparadxs. PLUS DIABOLIQUE DA NOITE: Cerimônia de entrega do 'Troféu Cabeça de Chinchila 2012' para os anti-melhores das artes paranaenses, apresentada pela selvática e idealizadora da premiação Leonarda Glück e pela hostess da noite Dalvinha Brandão!" Quando cheguei na Selvática, por volta das 22h notei que haviam luzinhas na árvore do lado de fora da casa, a árvore que sempre **comunica** e avisa quando algo está para acontecer na selvática. Fui recebida com um sorriso e abraço de boas vindas por Dalvinha Brandão! (acolhimento é com certeza uma das características da casa). As palavras e frases que mais despertaram curiosidade foram: croosdresser; LGBTTTTTT; performance; show; Tá linda bee!; Vai ganhar uma boquete no banheiro; Arrasou!; Drag Queen, Drag Bisha, Drag Crazy, Drag King; Apocalipse. Notei que as palavras são aparentemente comuns mas... o tom com que elas são faladas é o que mais causa estranhamento (no bom sentido claro). Percebi que algumas palavras eram pronunciadas com certa rivalidade entre as Drag's (como tom de brincadeira, não conseguia entender se eram verdades) como por exemplo: "Gastou todo dinheiro no aluguel do carro e não deu pra comprar um vestido melhorzinho?" E outras ainda mais ressentidas: "ih...é homem eu vi!" "vamos ver se ela é boa mesmo?!" Falavam alto em tom sempre provocativo. A todo momento ouvia gargalhadas e risadas muito altas! Pensando agora sobre a ação comunicativa, percebo que a casa selvática é um **espaço de exaltação**, pois coloca-se para fora em colagens no próprio corpo, cabelo, olhos, movimentos corporais o que se quer comunicar. **A maneira como as pessoas se comunicam na casa gira ao redor dos acessórios, cabelos, unhas bem feitas, sapatos de salto, vestidos coloridos, maquiagem impecável, meia calça colorida, batom perfeito. Percebo que é no corpo que se pendura o que se quer comunicar**, evidencia-se o brincar dos gêneros. Não há uma preocupação com implantes de seios ou com enchimento no sutiã. Os vestidos forçosamente se adequam a diferentes formas de corpos. Quanto às temáticas dos shows performáticos observei que houve um retrato do cotidiano em determinadas situações. As temáticas centrais das performances (ou posso dizer, como chamam, "dublagem") foram: O glamour; A decadência do álcool; A violência; Os conflitos

amorosos. Mas, algo hoje me provocou, o ambiente estava predominantemente Drag Queen, haviam pouquíssimas Drag Kings. (Nota do diário de campo. 20/12/12 - quinta-feira - noite)

Outro momento que acredito ser importante destacar, ainda durante uma "*festinha*", como denominavam, começava com músicas nas caixas de som tocando as vozes mais tropicalistas possíveis, ou as batidas da banda *electro-feminist-performer* Le Tigre²⁶ fazendo todo mundo gritar o refrão "*who took the bomb?*", ou ainda o *punk rock* nacional feminista das Mercenárias para todo mundo cantar "a polícia vem, a polícia vai, onde não é chamada (...) pelas ruas da cidade. pelas ruas do subúrbio. com toda velocidade. vai matar assaltante, vai pedir documentos... polícia vai, polícia vem". Trago algumas anotações do diário de campo para, através das palavras ali escritas, nos remeter a atmosfera das festas na Casa Selvática,

Festa do "Direito" - Animei, mentalizei e permiti-me ir sozinha para a Selvática. Cheguei e bebi vinho com cravo: a bebida Selvática. Passei por um tecido grosso e escuro para entrar na sala-pista-dança e me senti no círculo de Bloomsbury com Virginia Woolf pulando ao meu lado. Quem estava discotecando era a Gui. Delirantemente maravilhosa. Como mexia cada parte do seu corpo. Fiquei alucinada. Tocou mercenárias e aquilo me fez chacoalhar cada parte do meu corpo. Foi nesse chacoalhar de meus cabelos que a festa começou! As pessoas naquele pequeno espaço escuro, iluminado apenas pela mangueira luminosa, interagiam com tudo. Os objetos decorativos-cênicos da casa viravam figurinos, uma máscara de macaco — como as da Guerrilla Girls — chegou em minhas mãos e a coloquei. Senti-me parte daquela casa. Fiquei como criança vendo um unicórnio passar! (Nota do diário de campo, abril de 2012 [primeiros contatos com A Gui])

Além das festas, a atividade que mais me despertou curiosidade e que mais acompanhei foram as apresentações performáticas. Por isso adotei essa arte corporal como o foco de minhas observações na Casa. Para iniciar a investigação das performances arte como estratégia específica para se comunicar o primeiro passo tomado foi realizar uma entrevista exploratória, que segue abaixo.

1.4 Explorando o campo

Ao iniciar a pesquisa em abril de 2012, por mais que nosso objetivo geral estivesse nítido, assim como algumas linhas teóricas traçadas, ainda restavam dúvidas quanto a determinados aspectos do fenômeno investigado. Precisávamos então da entrevista exploratória para compreender melhor nossa questão-problema. O começo da investigação

²⁶ Le Tigre é uma importante banda feminista formada na cidade de Nova York pela artista envolvida com o movimento *riot grrrl* Kathleen Hanna (ex vocalista do Bikini Kill), Johanna Fateman e JD Samson em 1998. Suas letras tocam principalmente nas temáticas feministas, das artes e de grupos LGBT's. Sobre a trajetória da banda e também da própria Kathleen Hanna, é possível ver mais no documentário "*The Punk Singer*" (2013).

pareceu-nos realmente leve e aberto, como descrevem Raymond Quivy e Luc Campenhoudt (2008, p. 70), "uma das fases mais agradáveis da investigação: a da descoberta, a das ideias que surgem e dos contactos humanos mais ricos para o investigador."

A partir dos primeiros contatos sendo estabelecidos, pontuamos aqui a observação participante como expectadora das apresentações nas noites festivas das performances artísticas. Pudemos nos aproximar e perceber melhor com quais integrantes da Casa, de fato, teríamos maior afinidade e proximidade.

Logo de início quem nos chamou mais a atenção foi o sujeito-artista, nosso interlocutor Guilherme Ossani. Pois os elementos de suas produções comunicativas pareciam tão vivos em detalhes, a identidade de seu gênero nos dava a impressão de estar flutuando, seu tom de voz e o batom roxo em seus lábios compunham uma vontade de saber mais sobre o que aquele interlocutor estava comunicando. Na mesma ocasião em que o conheci, permaneci até o final da festa ba-ba-do! e acabei pegando um pouco mais de intimidade com "A Gui". Nesse sentido, a proposta foi realizar um convite mais intimista e chamá-lo para tomar um chá em minha casa e conversarmos sobre as suas ações performáticas. Seguindo os conselhos de Quivy e Campenhoudt (2008, p. 77), realizou-se uma entrevista com o mínimo de perguntas, em um ambiente silencioso e intimista, assim seria possível maior possibilidade de conversa, e obviamente, uma entrevista gravada.

Com isso, pistas foram sendo captadas, reflexões foram sendo desenvolvidas para tecer nossa proposta teórica. Isso, cabe citar, nos aproximou de aspectos que não teríamos pensado sem a entrevista. Principalmente em relação ao processo de produção das performances. Pistas sobre a construção da performance, a qual não poderia ser desassociada da "vida" e de uma certa "continuidade" da subjetividade do interlocutor. Quando solicitado a contar "sobre sua performance", de cara já nos respondeu, "mas de qual das performances?" e seguiu falando de si mesmo, como se o que produz fosse parte contínua de si, e disse, "faço é um manifesto-perfomático". Uma preciosa pista, em nossa investigação para mais adiante refletir sobre **a performance como manifesto de si** e como meio de emissão das próprias mensagens. Nesse sentido, o objeto pedia um método suficientemente detalhista, que correlacionasse a subjetividade do sujeito comunicante com a sua produção. É o que veremos no próximo capítulo com apresentação do caminho metodológico percorrido nessa investigação.

2. SUBJETIVIDADES COMUNICANTES: SUJEITOS DA PESQUISA

A organização deste capítulo foi realizada da seguinte maneira: apresentaremos o diálogo entre os/as autores/as que nos auxiliam com a observação participante e com a técnica da entrevista narrativa. Seguiremos no texto com a caracterização das três integrantes da Casa Selvática, já trançando suas narrativas com alguns conceitos de nossa reflexão e análises. Acompanhamos textualmente, portanto, o movimento: observações de campo, teoria e observações de campo mescladas à teoria. Nesse capítulo 2 mantemos o movimento das observações de campo.

O caminho metodológico percorrido durante o processo de investigação foi pautado principalmente na observação participante, nossos dados foram colhidos a partir das narrativas, utilizando a técnica entrevista narrativa. O que não significa dizer que ordenadamente pensamos a teoria e, em seguida, linearmente observamos os objetos. Pelo contrário, o momento em que nos aproximamos dos conceitos teóricos foi o mesmo momento em que realizamos a observação, sentimos as angústias, as inseguranças e intuições. Por isso, a metodologia da pesquisa se apresenta no viés qualitativo e se concentra nos "microprocessos", trabalhando de forma profunda os dados e, assim, pensar as interlocutoras investigadas como pistas de totalidades, o que se difere de generalizações, pois seu foco está na amplitude e profundidade da análise, como destaca Helena Martins (2004, p. 292). Nossa pesquisa localiza-se em uma perspectiva de sujeito produtor de mensagens relacionado à esfera "produtiva da cultura", nossa concepção de sujeito permite adentrar nas artes, especificamente na performance arte, possibilitando observar os fenômenos do processo comunicativo que Santaella (2001, p. 95) chama de **"subesfera na/da produção"**.

Nesse sentido, a metodologia da pesquisa tem sido um caminho que nos leva a observar a produção de comunicação. Direcionando o pensamento reflexivo para a esfera da produção e emissão de performances artísticas da casa Selvática, além de instigar a observação nos pequenos detalhes, nos microprocessos comunicativos. Para isso, foi delimitado um roteiro de observações, já estabelecendo quais performances e quais sujeitos seriam assistidos. Desse modo sugerimos três integrantes da Casa Selvática: Stéfano Belo — que aqui será chamado de "Théo o Belo", Guilherme Ossani — "A Gui" e Tamiris Spinelli "Miro".

Outro passo metodológico tomado foi o de fotografar e arquivar as imagens das performances selecionadas — para a produção das colagens que introduzem no texto as interlocutoras — e providenciar um diário de campo. Por fim, organizamos categorias de

análise para que essas pudessem nos fornecer foco dentre os múltiplos e produtivos elementos culturais das performances da casa Selvática. Entretanto, ao buscar metodologias no campo da comunicação que nos fornecessem fôlego — ao nosso mergulho empírico — sentimos grande dificuldade. Dificuldade, principalmente, nas adaptações metodológicas, na concepção comunicacional do que seriam dados e objetos e, também, em encontrar pesquisas já realizadas com o enfoque na corporalidade e na produção de microprocessos da comunicação. Sendo assim, sobrevoamos o campo da Antropologia procurando pistas metodológicas qualitativas.

Com essa tomada de posição — a de adotar como dados as narrativas — abrem-se possibilidades de acesso às realidades que o sujeito transforma e a partir das quais é transformado. O que pode caracterizar o momento da entrevista como uma postura de escuta comprometida com o espaço de fala do sujeito. Pois trata-se de pensar e dialogar com a "voz própria" que a performance tem. Não se trata de "dar voz" aos sujeitos-*performers*, mas sim escutá-los e principalmente trazer ao texto tais vozes de discurso não autorizado e de produção fora da mídia tradicional. E assim apreender com a narração as motivações de sua produção comunicativa, tendo um possível acesso ao universo do sujeito por suas próprias palavras, suas próprias produções e descrições do vivido.

Dito isso, a abordagem narrativa — na técnica entrevista narração gravada — se mescla com a metodologia etnográfica, na tentativa de observar as ações comunicativas de resistência a heteronorma na produção das performances artísticas, como Goldenberg (2005, p. 38) aponta, "nas trajetórias singulares o reflexo das condições históricas e culturais em que se inserem". E para seguimos as trilhas da metodologia etnográfica tivemos como mapa as direções apontados por Magnani (2012, p. 16): pensando o trabalho etnográfico com suas especificidades, tornando possível perceber que suas ferramentas e abordagem subjetiva permitem apreender e captar "determinados aspectos da dinâmica cultural" de percepção dos microprocessos.

A observação participante se faz presente, no nosso trabalho, como complemento. Interessa-nos da metodologia etnográfica o seu caráter distintivo de outros, especificamente sua imersão subjetiva no cotidiano dos sujeitos e a sua maneira de observar o objeto/sujeitos, como Magnani afirma (2012, p. 11), "de perto e de dentro". Nesse sentido, a observação etnográfica pode ser compreendida como uma maneira de sistematizar os pontos observados em campo. Além disso, observar e participar engloba aprender e realizar determinadas atividades, determinada maneira de falar, de se expressar e, até mesmo como afirma Guber (2011, p. 55), sentar para tomar um mate e ouvir determinadas confidências.

É dentro dessa imersão, desse estar dentro da sociedade/grupo/sujeito estudado que a observação participante tornaria possível encontrar determinados detalhes, diferentes comportamentos e contradições da vida social. A antropóloga Guber (2011) segue descrevendo a "melhor maneira" de sistematizar o que se observa,

La representación ideal de la observación es tomar notas de una obra de teatro como mero espectador. Desde el ángulo de la observación, entonces, el investigador está siempre alerta pues, incluso aunque participe, lo hace con el fin de observar y registrar los distintos momentos y eventos de la vida social. (GUBER, 2011, p.57)

Nesse mesmo sentido, Magnani (2002, p. 16) enfatiza algumas condutas do pesquisador/a etnógrafo/a, como a atitude de "estranhamento e exterioridade" em relação ao objeto/sujeito, a capacidade criativa para descrever os significados observados e principalmente "atestar sua lógica e incorporá-la de acordo com os padrões de seu próprio aparato intelectual e até mesmo de seu sistema de valores". Sendo assim, é perceptível o esforço a ser realizado no trabalho etnográfico em comunicar determinadas práticas de maneira em que se leve em conta: a visão do interlocutor/a — ou nativo —; a visão do pesquisador/a pontuando seus contrapontos e aproximações; isso tudo levando em consideração que tal comunicação precisa ser recebida por sujeitos de outros contextos, que não pertencem aos códigos nem do "nativo" nem do pesquisador/a.

A antropóloga Guber (2011, p. 66) também frisa o aspecto da comunicação na observação participante e identifica como "facilidade de comunicação" o que a observação participante traz às relações entre pesquisador/a e interlocutores. Seria a imersão subjetiva e o esforço de integrar-se a diferentes costumes culturais — ou "lógica nativa" — que tornaria mais compreensíveis e acessíveis determinados códigos de linguagem e expressão dos sujeitos observados.

Cabe lembrar que a etnografia não pode ser reduzida a uma técnica, não se caracteriza apenas por uma maleta de ferramentas, mas, sobretudo, uma sensibilidade para se aproximar e observar o mundo. Os detalhes sim, são imprescindíveis, mas com tato e atenção a eles, sem deixá-los ofuscar suas ligações com o político-cultural-social. Assim, relacionalmente os detalhes possibilitariam, como Magnani (2012, p. 17) sinaliza, formular "novos entendimentos".

Isso nos faz pensar a respeito dos tropeços e de uma certa escuridão que nos abatia quando presente em campo na casa Selvática nos primeiros contatos com as ações performáticas. A lanterna etnográfica na observação participante possibilitou, principalmente, colar os diversos pequeninos pedaços de um grande mosaico. Pedaços que se soltam do corpo

desse sujeito-artista, pedaços que se misturam às cores dos conceitos lidos previamente pela pesquisadora e, com isso, os saberes-mosaicos transformam-se em uma terceira janela, em que luzes refletem um pouco de cada micro elemento dos sujeitos-mosaicos. Cores agora novas e complexas, pois tem como referente o "concreto vivido". Assim a metodologia etnográfica, portanto, pode ser trabalhada como,

um insight que permite reorganizar dados percebidos como fragmentários, informações ainda dispersas, indícios soltos, **num novo arranjo**, que não é mais o arranjo do nativo (mas que parte dele, leva-o em conta, foi suscitado por ele) nem aquele com o qual o pesquisador iniciou a pesquisa. Este novo arranjo carrega as marcas de ambos: mais geral do eu a explicação nativa, presa às particularidades de seu contexto, pode ser aplicado a outras ocorrências; no entanto é mais denso que o esquema teórico inicial do pesquisador, pois **tem agora como referente o "concreto vivido"**. (MAGNANI, 2002, p.17 grifos nosso).

Os modelos convencionais de investigação no campo da comunicação não nos possibilitam acionar a sensibilidade subjetiva para observar o mundo, já nos alertava Martín-Barbero²⁷ (2004, p. 113), parecem insuficientes para nos auxiliar com as questões propostas, assim como o procedimento que nossos sujeitos-interlocutores "pedem". O filósofo lança ao campo da comunicação um desafio metodológico que permita aos sujeitos narrarem sua história "a seu modo", com resistências e réplicas e, assim, relacionar suas narrativas ao entorno social-cultural-político. Assim já podemos visualizar uma estratégia pertinente teoricamente, "só através do reconhecimento das marcas que na leitura deixam certos processos que têm lugar num outro nível, no da 'estrutura profunda', isto é, no da experiência vital e social". (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 113).

Seria necessário metodologicamente, com isso, abandonar a pretensão de grandes certezas e respostas conclusivas, para permitir que a narrativa traga diferentes interpretações e transformações em um processo "provocativo e instigante". (LOURO, 2007, p. 215). A tentativa também é de pensar a maneira de produzir pesquisa, observando a estrutura profunda dos dados, fazendo uma fusão entre nossas escolhas "políticas e afetivas", portanto, marcada politicamente. Nesse sentido, necessário se faz abandonar o tom "panfletário" ou "militante", pois como também afirma Martins (2004, p. 296) "esse tipo de conhecimento é expressão da ideologia e não da ciência.", Percebe-se que esse modo de escrita tem sido refutado nas pesquisas qualitativas.

²⁷ O filósofo cita explicitamente questionários e entrevistas, para esse tema ver Martín-Barbero (2004)

É interessante nos perguntarmos qual seria o tom e a especificidade metodológica de uma pesquisa que relaciona os Estudos Queer (Estudos Feministas) com os Estudos Culturais na Comunicação. A essa pergunta, Louro (2007, p. 217) não pretende prescrever a "melhor maneira" metodológica, mas nos auxilia, como a autora mesmo afirma, com pistas a:

Observar e descrever, com tantos detalhes quanto for possível, os jogos através dos quais se instituem as referências de normalidade e de diferença, de sujeitos normais e de sujeitos "diferentes", colocam-se como os procedimentos fundamentais. Imediatamente, haveria que tentar demonstrar, pela análise e pela desconstrução, como nessas instâncias poder e resistência se exercitam, como as dicotomias e oposições são fabricadas. (LOURO, 2007, p. 217).

Nessa proposta engajada, descritiva e profunda dos saberes científicos, buscamos na entrevista narrativa essa abordagem microscópica e, assim, gerar produção de sentido, visibilizando resistências e réplicas a partir da fala dos próprios sujeitos. É com o roteiro metodológico da **entrevista narrativa** que seguimos com nossa captação de dados. Na entrevista narrativa, de acordo com Bauer e Jovchelovitch (2011), é possível seguir um esquema de fases e regras (vamos entendê-las como dicas) em que basicamente apontam para um roteiro de 4 fases. O primeiro passo se concentra na preparação, o segundo na narração central, o terceiro seria a fase das perguntas e por último — na quarta fase — a "fala conclusiva". Para a entrevista narrativa a criação de um "tópico inicial", aquele momento que dá início a entrevista, é fundamental. Para isso, o envolvimento com as temáticas do campo, que a observação participante nos proporcionou, foi de grande valia.

Assim, a ideia da fase da preparação, que parece ser a mais longa, é participar, se interar, pesquisar a fundo, fazer leituras de documentos e até mesmo tomar notas das conversas informais que façam parte do campo da pesquisa, que em nosso caso foi a Casa Selvática. Nessa fase tomamos a produção das performances como nosso "acontecimento principal", auxiliando na formulação de um **tópico inicial**, esse que apresenta-se como ponto de partida para a entrevista. Nesse sentido, a fase da preparação aponta para as palavras chaves que nos auxiliam a formular a primeira frase a ser dita na entrevista. É com o tópico inicial que garantimos uma resposta participativa, interessada e longa, por isso o tópico precisa permitir à interlocutora espaço suficiente para cambiar entre passado, futuro e situação atual. Com as anotações de campo chegamos nas seguintes palavras chaves: motivação, indignação, inspiração, criação. Formulado então nosso tópico inicial, partimos para a segunda etapa, a da narração central.

Com os traços do tópico inicial, foi possível então formular nossa primeira pergunta. Pensando-a como gatilho disparador para outras ideias e que pudesse permitir o mais longo passeio por entre a narração, chegamos a: "pensando nos trabalhos que você produziu no ano de 2012, quais são as motivações, as inspirações e indignações na criação de seus trabalhos?". Assim que a questão for exposta, a orientação da entrevista narrativa é não interromper a resposta-narração, muito menos enquanto pensa, reflete e formula suas frases, podendo apenas, entre seus espaços, encorajar de maneira não verbal. E foi o que fiz. Exercitei a escuta, com olhos atentos, curiosos e instigados a saber mais. Por vezes, colocava as mãos no queixo e perplexa com as coloridas palavras que me pintavam, pronunciava um "harram", ou uma gargalhada junto com a interlocutora. Nesse momento da pesquisa, percebi o quão rápida se dão as relações no cotidiano, digo isso porque, enquanto sentávamos — eu e Théo o Belo — para nossa conversa na cozinha da Selvática, conversamos rapidamente sobre como não temos mais o costume de sentar e ouvir uma outra pessoa, e Théo me disse logo em seguida "Agora vou prestar atenção só em você. É tanta coisa... (acontecendo)".

Passado então esse segundo momento, com o roteiro de Bauer e Jovchelovitch (2011), chegamos à terceira fase: a das perguntas. Para além de uma entrevista tradicional "ping-pong", a entrevista narrativa possibilita explorar a partir do que a entrevistada considerou importante/relevante como resposta. Nesse sentido, assim que a narração inicial termina o próximo movimento é como pegando "ganchos" nas frases ditas durante a narração para explorar um pouco mais. Através dos temas trabalhados na fala da entrevistada é possível então formular uma nova questão reafirmando e recolocando os temas de interesse da pesquisa a serem percorridos um pouco mais através da nova resposta.

Os temas que nortearem as questões que fui levantando para as minhas três interlocutoras nessa terceira fase, podem ser visualizados no quadro abaixo. Foi a partir da exploração do campo, da pesquisa inicial e por toda a fase da preparação que pudemos chegar a tais temas.

FIGURA 3 - TABELA COM OS TRÊS PRINCIPAIS TEMAS DAS ENTREVISTAS

Escolha dos elementos, detalhes, composições da performance;	Preocupação com um tema específico na produção da performance;	Aprendizagem que de alguma maneira encontra-se na performance;
--	--	--

Fonte: a autora (2014)

Com a finalização das etapas iniciais, é interessante perceber que na fase final, na "fala conclusiva", há o momento para desligar o gravador. E é justamente nesse intervalo de tempo

em que é preciso lidar com as emoções da entrevista, assimilar tudo o que foi dito, pensar em novos questionamentos, é nesse período que as falas mais contundentes, mais epifânicas acontecem. O fato de desligar o gravador parece que tranquiliza a entrevistada abrindo novas portas de entrada a temas mais "difíceis" de serem colocados em frases, como foi o caso da experiência que tive com "Miro". Assim que saímos da sacada onde gravávamos a narrativa, nos sentamos no chão da sala anterior em almofadas coloridas, ouvindo os carros passando na rua logo ali em baixo. Nesse momento, conversamos sobre uma das ideias mais fortes até aquele instante, o de ter "seios e barba" e como alguns corpos inassimiláveis podem se tornar tão potentes politicamente. Seguirei desenvolvendo esse tema mais a frente.

Por fim²⁸, para descrever a última etapa da entrevista narrativa dentro do roteiro de Bauer e Jovchelovitch (2011, p. 97), trago um trecho das "anotações imediatamente depois da entrevista" quando "A Gui" esteve em meu apartamento para nossa entrevista gravada. Já acostumada com o exercício dos diários de campo, percebo a maneira intimista como acabo descrevendo os encontros, com minha subjetividade comunicante a flor da pele,

Dia 02/10/13 Tarde de sol entre nuvens. Lua Minguante a acalmar os ânimos e as narrativas. De sobancelhas feitas, roupas de brechó, um anel dourado colorido e brilhante de botinha preta, me diz "adoro ser provocado". O que posso assim agora sintetizar de Gui seria sua preocupação com as miudezas, com os detalhes inspirados no cotidiano, na vida das pessoas. Há também a vontade de estética arrepiante aos modelos coerentes de gênero. Misturando o popular, misturando o que escorre da cultura pop para se refazer, bordadora de si mesmo. Comunicante de si, uma subjetividade em pedaços de seu corpo. Como um embalo de dança suas palavras me moviam de um lado pro outro na sala, me senti no mar. Um oceano de identidades, a infinitude de possibilidades de existir. Sinto-me emotiva, por estar em volta de subjetividades cósmicas, sem barreiras e estado material. (Notas após entrevista, outubro, 2013.)

Foi com todas essas mesclas metodológicas e inspirações da sensibilidade que pude perceber nitidamente como faríamos a compilação de todas os diários de campo, das anotações no escuro — durante as festas da Selvática —, das fotografias e vídeos que fui arquivando ao longo do processo, além dos dados físicos das entrevistas. O primeiro passo, então, foi marcar as entrevistas, uma delas feita em meu apartamento e as outras duas na

²⁸ Ao final das entrevistas, após um período de no máximo 2 dias, transcrevia literalmente toda a conversa. Relacionando com as entrevistas transcritas anteriormente, anotando proximidades e principalmente identificando quais trechos combinavam com as minhas ferramentas conceituais. Para separar visivelmente em meus arquivos, criei a técnica das cores. Alterava a cor da fonte dos parágrafos. Isso para facilitar a procura dos trechos quando estivesse construindo e trançando o texto no arquivo da dissertação. Quando identificava um trecho que percebia sua ligação com o conceito de heteronormatividade, por ex., alterava a cor da fonte roxo, seguindo as cores dos conceitos em uma tabela ao lado.

própria casa Selvática (uma na sacada e outra na cozinha). Com gravador e roteiro solto nas mãos, fui documentando em áudio muito do que já tinha conversado rapidamente com as interlocutoras. Foi com a gravação das narrativas que pude realmente sentir essas palavras tão próprias. Assim que finalizei o processo de transcrição, notei como visualmente se fez necessário produzir colagens das três interlocutoras e, para isso, inspirada nos seminários que preparei para o PPGE²⁹, criei as coloridas colagens cujo referencial estético vem dos fanzines³⁰. As páginas a seguir seguem então contando a narrativa de "Théo o Belo", sendo introduzido pela colagem. A organização das entrevistas se deu da seguinte maneira: apresentação das três personagens, sendo que cada uma delas dialoga — a sua maneira — com nossa principal problemática, a da heteronormatividade. Sendo assim, os subitens que seguem traçam o que as personagens possuem em comum a partir desse conceito, para no próximo capítulo trançarmos as narrativas com as linhas temáticas — como já explicitado em quadro — de interesse da pesquisa.

Repensando nesse momento do texto nossa questão de pesquisa, que gira em torno de o que o sujeito comunicante estaria emitindo com a produção de suas performances artísticas, nossa análise das narrativas nos direciona a outros caminhos, nos faz pensar em outros termos e a criar palavras. A análise das entrevistas leva-nos a caminhos para além da comunicação tradicional — aquela vinculada à materialidade dos artefatos — leva-nos para o que optei chamar de **subjetividades comunicantes**. Com isso podemos desvincular a comunicação de seus aparelhos para dar importância à subjetividade dos sujeitos, que produzem sua comunicação intrinsecamente ligada à sua subjetividade. O olhar de nossa pesquisa, então, é para a produção das subjetividades, das subjetividades comunicantes.

A pesquisa tem nos direcionado olhar para os corpos, para as entrelinhas, para as vozes que saem em tom mais baixo. Quando afirmamos que temos enxergado a comunicação — dos sujeitos-*performer* da Casa Selvática — para além da comunicação tradicional é para justamente encontrá-la nas brechas, no que escapa, nas mesclas, no processo da ação performática. Como nos lembra Wolton (2004), a comunicação é experiência. E aqui, a experiência surge de outros lugares. Surge dos bueiros, dos seres abjetos, dos excêntricos, das inassimiláveis, daquelas que sacodem as palavras do hetero-pensamento.

²⁹ Programa de Pós graduação em Educação, no Seminário ministrado por Maria Rita de Assis César na UFPR, Curitiba-PR.

³⁰ Por possuir uma trajetória de já 10 anos com a produção de fanzines (revistas/jornais feitos a partir de colagens, de teor crítico e subversivo), trago para dentro de minha dissertação essa maneira popular e DIY (*do it yourself*) de se comunicar e expressar criativamente.

FIGURA 4 - COLAGEM "A GUI"



FONTE: Camila Melo Puni (2014)

2.1 A Gui: "quero costurar-me novamente, quero ser quem eu quiser"

"tenho pensado tanto em árvores,
quero ser uma árvore sem raízes,
mutável, de frutas híbridas."
Guilherme Ossani - A Gui

Escrever sobre a Gui me traz novamente diferentes sensações e memórias, isso porque — como já comentei nos tópicos anteriores — a Gui foi a primeira pessoa da casa Selvática com quem conversei sobre performance, com quem dancei a noite toda e com quem criei um laço de curiosidade-afetiva. Algo comunicativo naquele corpo me chamava atenção. Um corpo esguio, nariz fino, lápis preto nos olhos com as costas alinhadas, vestindo desde o brilho a camisas tropicais. Olhos que observam por cima dos ombros, um corpo que balança a cabeça quando solta uma gargalhada, uma árvore com frutas híbridas. Gui apresenta em seu corpo uma trança entre os reinos e gêneros, esse movimento é ainda é o que mais me chama atenção.

Posso lembrar de nosso primeiro encontro, em uma das festas da Selvática no verão de 2012, na verdade posso lembrar de nosso primeiro contato. Lembro de estar envolta por algumas pessoas indo em direção à cozinha da casa, e no meio do caminho esbarramos com Gui e, quando olhei para seus olhos disse: "mas você é muito linda!", e como resposta, me deu beijinho nos lábios. Fiquei, como já descrevi no primeiro capítulo, "vendo um unicórnio passar". Essas sensações que a pesquisa me traz são extremamente significativas para encontrar elos de ligação conceituais e principalmente para adentrar no mundo empírico.

Na época, Gui com 24 anos — natural de Lages-SC —, já formada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), estava com muitas vontades, experimentando-se com as produções das performances, discotecando nas festas, e também com vontade de ingressar em um programa de mestrado, e mais recentemente, em nossa última conversa, estava com uma vontade louca de passar um tempo nos Estados Unidos. Sempre com essa vontade de não ter planos, de acionar seu devir matilha e percorrer os mais variados campos do mundo. A Gui é uma energia mutante, cíclica rodopiando por entre meus canais de recepção.

Na tarde em que no encontramos para a entrevista disse-me por *sms* que tinha "acordado linda³¹", e acordou mesmo. Chegou alegre e receptiva para nossa conversa. Suas palavras entraram como abelhas em meus ouvidos, trêmulas e raivosas. Gostaria de ouvir

³¹ Adoto no item de A Gui, tanto o artigo "a" como o "o" para seguir o movimento de sua própria denominação.

frases nesses mesmos tons de reflexão e calor político em outros meios de comunicação para além de sua garganta. Havia gestos nas mãos, dedos em anéis, olhos relampejantes além daquela vontade estética arrepiante aos modelos coerentes de gênero no próprio corpo de Gui, pois faz questão de dizer que mistura-se ao popular, que mescla elementos, em suas próprias palavras, "feminilizantes".

Para descrever a Gui um pouco mais, é de um corpo ornamentado, do "frufu e do rococó", um corpo que aproveitando símbolos culturais Latino Americanos, se refaz. A Gui é um bordadora de si mesmo. Comunicando a si mesma foi costurando durante a entrevista as imagens mais ricas em detalhes, ilustrando sua subjetividade que pulsa ali, no movimento de seu corpo. Enquanto prestava a máxima atenção nas frases que me dizia, senti-me como em um embalo na dança. Quando suas palavras me moviam de um lado pro outro da sala, me senti por vezes no mar. Estava em um oceano de identidades, com uma infinidade de possibilidades de existência.

Foi a segunda vez que recebi a Gui em meu apartamento, sempre com aquela alegria em indicar diversas referências bibliográficas, videográficas e receitas vegetarianas. Quando nos encontramos a primeira vez em meu apartamento, em dezembro de 2012, para a entrevista exploratória cheguei a anotar algumas impressões entre elas a de que,

A Gui chegou com passos saltitantes, sorridente e curioso. Movimento de mãos e ombros como em um barco de pequeno porte no vasto oceano do cotidiano. "Ah, adoro samambaias!". De sobancelhas feitas, roupas de seu brechó favorito, um anel colorido-brilhante e sapato branco. "Adoro ser provocado", "desestabilizar". (Nota do diário de campo, dezembro, 2012 - Sol e ar quente).

Porém, foi durante nossos encontros não marcados, reuniões para cozinhar pratos da culinária *vegana*, ou em festas particulares que — com maior sensibilidade — pude captar algumas pequenas conchas da extensa praia de areia em Gui,

"Não gosto muito de falar sobre *queer*, sabia? (silêncio) Prefiro escrever *cuer* (com cu mesmo para brincar mais com a palavra!)" A Gui diz que a performance para ela é como uma intersecção de linguagens, um polvo que se alimenta de diversas linguagens artísticas para fazer uma outra coisa. Percebo que cada pedaço do seu corpo se movimenta, não só as pontas do casaco. Seus cabelos em cachinhos, dedos rodando entre eles. Anéis dourados, colar de tesourinha de costura, botinha e uma bolsa pequena de lado, preta gracinha. Me sinto como nas festas pós show/festival de rock dos 90's, principalmente o *lesbocore* da banda de meninas L7, porque todaxs aqui possuem um "*monster in me*" — como na própria música da banda. (Notas do diário de campo, setembro, 2013. Festa secreta, para exibição do web-documentário Trans*Lúcidx)

Foi portanto com a observação participante, as anotações após as performances e mais as duas entrevistas com Gui, que pude perceber sua preocupação com as "miudezas", como

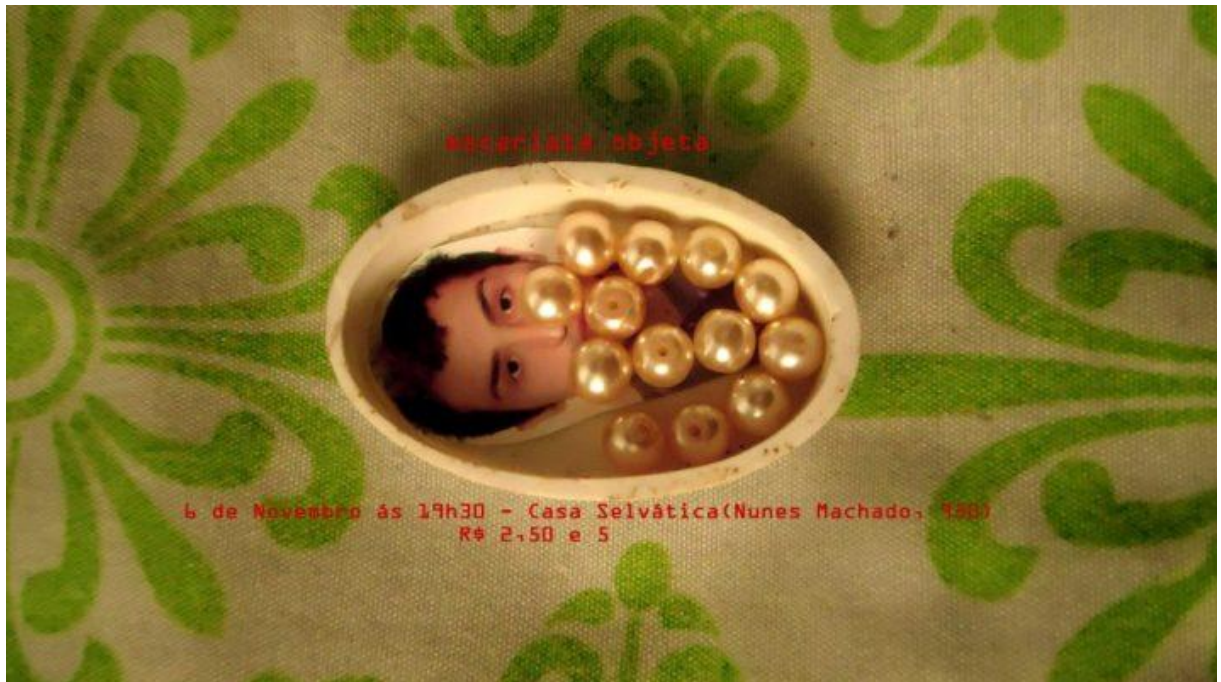
Gui mesmo diz. Os detalhes do figurino que veste nas performances, nos objetos de cena, no botão da camisa, ou nos brincos de pressão dourados que usa, são parte da produção de suas ações comunicativas. Digo detalhes, pois sua construção estética é rica em pequenos ornamentos, por exemplo: um cachinho de seus cabelos caindo no olho esquerdo que está contornado de lápis preto, ou seu pingente de tesoura "*daquelas antigas que você encontra em armarinhos*", como me deu a dica para encontrar uma similar. Essa construção de si para o cotidiano assim como para as performances também dizem respeito ao que Gui chama de uma "comunicação sutil" em seu trabalho. Para Gui, sua comunicação sutil seria aquela indireta, em que é preciso pensar várias vezes para entender do que se trata, pois "está ligada ao processo pessoal" como me explicou.

FIGURA 5 - IMAGEM PARTE DA CONSTRUÇÃO DO *FLYER* DE DIVULGAÇÃO DA PERFORMANCE - ESCARLATA OBJETA (2012)



FONTE: Blog - Disponível em: < <http://www.flickr.com/photos/macumbamalfadada/8131335271> > (12/12/2013)

FIGURA 6 - FLYER DE DIVULGAÇÃO ESCARLATA OBJETA (2012)



FONTE: Blog — Disponível em: < <http://selvaticacoesartisticas.wordpress.com/> > (12/12/2013)

E para Gui, tal processo pessoal está ligado a um acontecimento bem marcante durante sua infância, em suas palavras conta que ainda criança, já se comunicava de maneira a extravazar, desestabilizando os códigos do guarda-roupas de sua família. Conta na entrevista a respeito do dia em que foi "*tomado pela saia*". Vestiu uma saia de sua irmã e através desse objeto, como um canal de expressão, saiu gritando e dançando, como afirma "*meio histérico e absurda (...) a sensação era de estar sendo possuída e tomada por aquela saia*". Em estado de euforia, abriu a porta do apartamento e saiu pelo corredor, dançando, gritando e com isso, chamou, obviamente, a atenção dos vizinhos/as, que saíam em suas portas para ver o que estava acontecendo. No corredor, lembra ainda, havia algumas grades de segurança e Gui se agarrou nelas, jogando a cabeça de um lado pro outro, começou a chacoalhar as grades e fazer "*um saracoteio bem possuída e absurda*".

FIGURA 7 - FOTOGRAFIA DA PERFORMANCE CRIANÇA HIRSUTA (2012)



FONTE: Guilherme Akaio (2012)

É com essa subjetividade abafada e com esses espasmos a tirar algo que sufoca, que Gui ansiava por comunicar essa vontade em expressar livremente suas identidades de gênero. Foi com esse tom que Gui começou a entrevista contando as motivações para a produção de seu trabalho. É o que nos conta, referindo-se ainda a esse acontecimento:

E essa vontade de tirar uma coisa que sufocava... que naquele caso era bem uma questão de gênero e de expressão de gênero que era tirada de mim. Porque, eu até já comentei com a minha mãe.... todo o meu corpo foi sendo violentado assim... e eu lembro que meus pais falavam que eu não podia dobrar a minha mão, eu dobrava muito a minha mão... eu rebolava. Eu sempre ia sendo podado... meu corpo ia sendo podado e amputado.

Refletindo com Butler (2012) a partir da matriz de inteligibilidade social de gênero, é possível fazer uma ponte com as angústias de Gui. Quando nos conta da impossibilidade em expressar o gênero feminino, é possível pensar que aos olhos — dos vizinhos/as, da família e de seu círculo social — algo se apresentava incompreensível, incoerente ou desajustado. Esse "algo" perturbador no corpo de Gui, mostra-se com os movimentos em seu próprio corpo que não eram lhe permitidos, evidencia-se com os objetos — que para o culturalmente inteligível — eram proibidos e ameaçadores à sua masculinidade. É justamente essa masculinidade — esse conjunto de símbolos associados ao universo masculino —, que Gui afirma nunca ter se "encaixado bem". A esse desajuste restou-lhe castigo e correção, cortando-lhe o que de feminino havia em seu espontâneo movimento.

As marcas de gênero dentro da matriz de coerência vão sendo assim cotidianamente "embutidas no corpo", enquanto as marcas da masculinidade eram forçosamente colocadas na subjetividade de Gui, as marcas da feminilidade foram sendo dolorosamente arrancadas de seu corpo. Ao corpo de Gui, a norma de gênero não permitiria ou tornaria possível jogar com

os símbolos do feminino, pois, por mais absurdo que isso seja, a sua construção orgânica representava o que se entende por um corpo de homem, e ao corpo com pênis está proibido qualquer maneira de vivência-experiência com o feminino.

Com essa perturbação e desajuste à matriz de gênero é que Gui percebe-se como um "homem Frida", que como ela diz também "trabalhar sobre sua própria carne". Isso porque, as barreiras entre vida-performance não podem ser exatamente encontradas. O movimento de costurar em sua própria carne³² parece aqui também uma ação de descosturar o que a heteronormatividade pretende fixar nela, ou até o que repetidamente vêm embutindo em seu corpo. E para isso, além das linhas, agulhas e tesourinha, Gui resgata dentre as "miudezas" que constituem a costura da sua performance o que chama de "mordança de ouro". É com ela que representa tudo o que foi/é impedido de falar, de dizer ou morder.

FIGURA 8 - FOTOGRAFIA DA VIDEOPERFORMANCE- FALÓPIA (2012)



FONTE: Guilherme Ossani (2012)

Nesse sentido, ouvindo a narrativa da Gui, posso observar que nas performances — naquele momento de "posseção e bruxaria" como chama — é que comunica seu estar sendo o que quiser, quantos quiser e o que quiser estar. Essa seria uma das aspirações de Gui

³² Podemos visualizar literalmente Gui na videoperformance Falópiã (2012), costurar literalmente em sua pele um botão. Com a agulha entrando na pele, sem sangue vai costurando em si o que lhe foi podado. É possível acessar a videoperformance em: <<http://vimeo.com/65425883>>

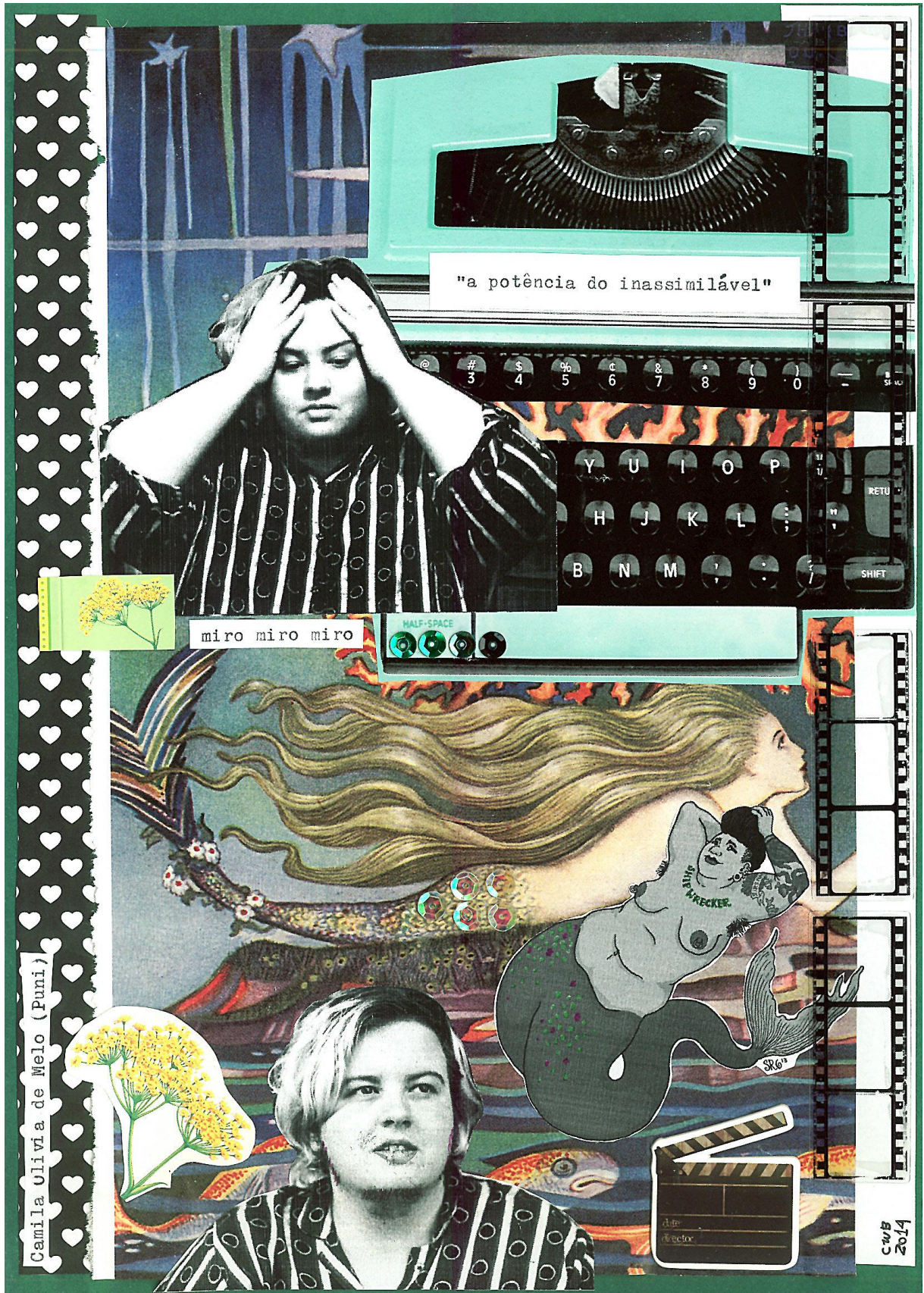
justamente por ter passado tanto tempo sendo "podado". Produz e pensa seu "estado performático" como um trabalho de *"alteração da própria vida"* uma costura de si em busca da corporalidade que nunca foi-lhe permitida, mostrando assim as motivações de suas produções, segue a Gui,

"lembro até da imagem do Frankenstein, tenho até uma obra que é um pouco isso...de resgatar essas partes e me recosturar. E gosto muito da ideia do bordado de me re-bordar fazer uma nova carne assim...de pedaços que me foram tirados. E pedaços de espécies (não apenas humanas). Porque todo mundo sofre com isso, a gente se desassociou muito de todas as espécies".³³

À Gui posso afirmar, a partir de minhas observações de campo e das conversas de corredor, que sua performance arte-política aquarela as limitações entre palco e vida. E é com essa maneira particular de movimentar o seu corpo-polvo, essa maneira específica em chacoalhar o seu tronco de árvore frutífera, que procura resistir e desestabilizar o que de estável obriga a heteronormatividade. Vai assim costurando suas produções performáticas com detalhes de sua própria existência, irradiando e mordendo de volta os pedaços de um corpo podado e amputado. Assim, o sujeito-comunicante "A Gui", emite com a produção de suas performances as temáticas de si, reivindicando a corporalidade que nunca pode ter trazendo para o momento que entra em posse, em posseção de si, a potência política de sua performance arte: seu corpo-híbrido.

³³ Aqui já observamos uma das características do trabalho de Gui, a derrubada de trincheiras entre os reinos, especificamente entre animais humanos e não humanos. Trabalharei mais a fundo esse temática no próximo capítulo.

FIGURA 9 - COLAGEM "MIRO" (2014)



FONTE: Camila Melo Puni (2014)

2.2 Miro "a potência do inassimilável"

"a incomunicabilidade me agonia de tal forma
que é como se eu morresse sigo morrendo, morrendo.(...)
meu corpo tem compromissos com o ato
de **desordenar a ordem vigente das coisas.**"
Tamiris Spinelli - Miro (grifos nossos)

Consegui marcar um momento de fala com Miro depois de um longo namoro através das trocas de e-mails. Estive durante um certo tempo vendo seus vídeos no *youtube*, suas fotografias nas redes sociais, lendo suas poesias em seu blog, até conseguirmos um momento para nós. Marcamos na Casa Selvática e teríamos aproximadamente 40' para conversarmos, pois logo em seguida uma das atividades da Selvática aconteceria ali na Casa, aumentando barulho e movimento. Tenho a impressão de que Miro é a interlocutora que mais investe nos artefatos da comunicação, misturando-se a eles para emitir as mensagens de si.

Os primeiros contatos que tive com Miro foram no outono de 2011, quando ainda participava da equipe técnica da FAP-Cinema — a antiga CineTV — no município de Quatro Barras, há 40' do centro de Curitiba. Já naquela época, no curso de cinema, Miro estava sempre com uma máquina fotográfica nas mãos, ou com um "kit de cinema" — como costumávamos chamar na época — com aparelhos de captação de áudio de vídeo. No ano seguinte, nos encontramos no *Queering Paradigmas 4*³⁴ que aconteceu no Rio de Janeiro, e durante a semana do congresso fomos trocando algumas frases opinativas a respeito do mundo. O momento ápice do congresso foi, claro, a sua festa de encerramento.

Naquela noite, eu estava em uma das mesas de bar, do lado de fora da casa de shows marcada para a festa, com algumas outras participantes do congresso. No Rio de Janeiro é comum fazer um "esquenta" antes de qualquer festa. "Esquentávamos" então no bar mais próximo. Sentada em uma cadeira, apoiada na mesa, de frente pra rua, vejo um corpo gordo se aproximando. Com uma camisa fundo azul claro estampada com flores cor de rosa, chega Miro explodindo em cores. Cabelos curtos louro-claro, exibia, além de seu movimento

³⁴ A quarta edição do Congresso aconteceu na Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 25 a 28 de julho, 2012.

corporal, um bigode escuro muito bem traçado, bem ao estilo devir *Drag King* que Preciado (2008) teoriza³⁵.

Miro é de Nova Friburgo-RJ e na época tinha 22 anos. Em suas palavras, pode ser considerada, uma "artista multimídia e militante do próprio corpo". Dizendo isso, é possível imaginar que em seus trabalhos a temática do corpo e suas possíveis poéticas-políticas se fazem presentes. Quando digo trabalhos, quero dizer que Miro esteve envolvida no período que acompanhei a Casa com experimentos em vídeo (webdocumentário), fotografia analógica, poesias e performance, o que possibilita chamar suas produções de modo geral — como ela mesma costuma dizer — de *videoperformance*. A essa modalidade de performance, Goldberg (2006, p. 212 grifos nossos) chama atenção para seu aspecto midiático tecnológico, pois afirma que a partir dos anos 1990 a tecnologia foi sendo apropriada "não apenas como um recurso de ilusão, mas com uma técnica para difundir informação e criar, no palco, paisagens conceitualmente **provocadoras** e visualmente **sensuais**." Dito isso, é possível resgatar um dos trabalhos em vídeo de Miro. Minhas observações de campo se relacionam com a descrição de Goldberg (2008), principalmente no que ela fala "provocadora e sensual",

Cheguei cedo na Casa, por volta das 18h. Já ouvia a música alta e na cozinha uma mesa com comes e bebes foi montada. Assim que cheguei notei algumas colagens na parede da escada, uma instalação na sala e no banheiro do fundo, fiquei sabendo que lá aconteceria uma das performances. Enquanto passava da cozinha para o jardim de trás ouvi o barulho do mar, de ondas, e observei que um vídeo estava sendo exibido na parede do jardim. Era uma das *videoperformances* de Miro. Nas imagens pude identificar Miro. Deixei de ir para onde estava indo e comecei a assistir. A primeira imagem que vi foi um close dos seios, grandes mamilos brancos que, com o movimento do corpo, se misturavam à barriga e braços. O ângulo sobe até o rosto em perfil, ainda em close, mostrando duas mãos com uma navalha a fazer a barba naquele corpo com seios, costeletas e cavanhaque. Havia apenas o som do mar, nenhum diálogo e assim durante a cena o mar era constante. Agora em plano aberto a imagem é de Miro sentada de frente para o mar, na próxima cena Miro caminha para ele, entra no mar ficando de costas para a câmera. Não havia qualquer outra informação no espaço onde o vídeo estava sendo exibido, apenas o som hipnótico do mar que me deixou paralisada assistindo o barbear de corpo com seios. Pensei imediatamente que um corpo como o de Miro, depois de ter tido sua barba cortada

³⁵ Não me atarei de forma aprofundada a este conceito ao longo do trabalho, mas de forma resumida, Preciado (2008) defende que há uma diferença significativa entre o devir DragKing e a performance DragKing. No caso de Miro, é possível identificar o devir DragKing. A filósofa explica que há um saber e uma vontade de experimentação, quando descreve o devir King. Esse saber do **devir DragKing**, estaria mais ligado às experimentações e do permitir-se ao desejo sexual, além da circulação e voz no espaço público incorporando os códigos performativos de masculinidade sem restrições ou ressentimentos. Dessa maneira, o saber King proporciona uma "consciência performativa" provocando certo saber libertador, pois é possível perceber através dele a ficção social da masculinidade e feminilidade, além de sua repetição performática acontecendo. Já na **performance DragKing** o intuito estaria em ressaltar como a masculinidade e a feminilidade são construídas-confeccionadas, a performance DragKing acontece em momentos específicos não sendo prolongada ao cotidiano, apenas em festividades e shows.

precisaria de um banho de mar, para revigorar as energias. (Notas do diário de campo, 1 de setembro - 2013, Lua Minguante. Abertura da exposição coletiva e performances "Aluga-se Casa Selvática")

Como citei, Miro esteve envolvida no período que estive em campo com o web-documentários. Um de seus trabalhos mais recentes é o projeto "Trans*Lúcidx"³⁶ que foi produzido com imagens publicadas na internet por pessoas de identidade de gênero não normativa. O documentário aparentemente procura visibilizar e expandir os referenciais corporais, mergulhando fundo nas subjetividades que podem modificar e transformar o próprio corpo. Experimentos como esse, envolvendo produções imagéticas próprias que Preciado (2005, p. 117) chama de "dispositivos de subversão da representação". Produções fílmicas que constituem uma das maneiras em que seria possível, de acordo com a filósofa, subverter as referências imagéticas hetero-dominantes.

FIGURA 10- FLYER PARA O WEBDOCUMENTARIO TRANS*LÚCIDX (2013)



FONTE: Blog — Disponível em: <<http://corpos-translucidos.tumblr.com>> (12/11/2013)

³⁶ O web-documentário (2013) pode ser assistido *on line* no endereço: <<http://translucidx.com>>.

As plataformas online de infinita transmissão e conexão tem sido um dos espaços ocupados por artistas *performers*, por apresentarem um "novo e estimulante caminho para a arte performance", como nos mostra Goldberg (2004, p.212), e também por produzirem rápido efeito às "transformações de seu tempo". Parece ser exatamente o que Miro procura provocar com suas produções: as temáticas de seu tempo. Estive na pré-exibição de seu web-documentário e pude perceber a delicadeza sensorial em transmitir — para o infinito da rede mundial de computadores — corpos como o seu próprio, em desacordo com a norma, corpos experimentado a si mesmos, corpos abjetos chiando e provocando ruídos na matriz de inteligibilidade de gênero. Ao retornar do "campo", acabei por escrever uma poesia expressando em palavras algumas sensações que tive naquele encontro,

Trans*Lúcidx/Era uma festa secreta./Recebida com abraços e pedaços, de comida *vegan*./Haviam secreções de reencontro,/cheiros proibidos de cachaça./Tudo para sentirmos um vídeo-corpóreo-tentáculo/que me pegou, sacudiu, levantou, rodopiou./As sensações transpirando por minhas mãos/queria mesmo era me misturar nesses líquidos purpurina./Foi de uma delicadeza imagética as cores e os sons.../Foi de uma provocativa escolha as imagens corpo-folhas/uma experiência sonora-visual-intimista./Arrasou-me com secretas secreções,/compartilhadas sensações infinitas/em formato de web documentário purpurinado. (Notas do diário de campo, setembro, 2013. Festa secreta, para exibição do web-documentário Trans*Lúcidx)

Foi com curiosidade — suando em minhas mãos — em investigar o universo videoperformance de Miro que marcamos nossa entrevista na Casa Selvática. Quando cheguei, a luz da garagem já estava acesa e lá dentro pude ver Miro, com um terno quadriculado azul e vermelho, a cabeça raspada dos lados e um tufo-franja de cabelos loiros por cima, caindo por um dos lados de seus olhos. Tive uma vontade de abraçar e me afogar — ficando ali por longas horas — em seus braços gordos. Foi o que fiz por longos dois minutos.

Subindo as escadas da Casa, observei que nas paredes ainda havia colagens de diferentes exposições. Decidimos conversar na sacada. Os azulejos que nos acompanhavam ali naquele ambiente eram cor de rosa e de frente para a rua apoiei meus pés — vestindo meu tênis *all star* azul de cano médio — nos espaços entre o acabamento cobogó, também de cor rosa. Ficamos de frente para igreja com nossas altas risadas em torno de 30 minutos. Assim que desliguei o gravador combinamos sentar dentro da sala nas almofadas e continuar a trançar mais algumas palavras.

Com o gravador desligado conversamos principalmente sobre comunicação e corpo. Miro comentou como, por exemplo, a sua barba — os pelinhos em seu queixo e costeletas —

são um tipo de comunicação direta, como disse: "*bem direta*". Enquanto A Gui me dizia sobre a sutil, Miro me disse sobre a direta. O que queria me dizer sobre "*comunicação direta*" diz respeito ao seu próprio corpo, pensando-o como um corpo que possui seios e barba. Nesse sentido, pude refletir a respeito dos problemas de entendimento que esses dois elementos em um mesmo corpo causam. Sim, digo entendimento, mas querendo dizer curto-circuito. Quando afirmei tal expressão (curto-circuito) para Miro, esta me disse: "Ah, o inassimilável" e continuou a me contar sobre a "*potência do inassimilável*".

FIGURA 11 - MIRO: CAVANHAQUE LOIRO E TOPETE-FRANJA (2013)



FONTE: Tamiris Spinelli (2013)

Isso porque Miro, sendo militante de seu próprio corpo, investe energia para que as mensagens que do/no seu corpo são emitidas tenham potência ameaçadora. Seus seios e barba acabam provocando perturbação aos olhos normativos. É nesse sentido, de manter o corpo abjeto como ferramenta a ameaçar a matriz de inteligibilidade, que Butler (2000) insiste:

A tarefa consistirá em considerar essa ameaça e perturbação, não como um questionamento permanente das normas sociais, condenado ao *pathos* do fracasso perpétuo, mas em vez disso, como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas. (BUTLER, 2000, p. 156)

A arte performance de Miro, portanto, parece ansiar por essa rearticulação — viver e produzir com seus próprios termos — e a ressignificação do que se entende por compreensível. A isso, podemos relacionar Butler (2000),

Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, [de abjeção] que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória. (BUTLER, 2000, p. 154).

Seria assim, emitindo as mensagens de si mesma, exibindo em suas produções as temáticas de seu corpo, de seu cotidiano, que Miro potencializaria a performance como ferramenta político-artística para gerar rearticulações, colocar em questão e levantar problemáticas a respeito daquela mesma norma regulatória que, como afirma ela mesma, insiste a todo momento em "violentar o seu corpo".

Nesse mesmo sentido — das formas de violência ao seu corpo — Miro ainda listou algumas palavras que pudessem traduzir os olhares que recebe em seu cotidiano, a exemplo: "*classista e higienista*". Afirmou que com certeza ela não seria vista como uma pessoa de classe alta, pois se assim fosse teria pago uma depilação a laser para "*se livrar daqueles pelos sujos*". Caímos na risada. Chega a ser fascinante um corpo como o de Miro, um corpo de afeto infinito e macio. Seios, costeletas e quase um cavanhaque loirinho. Enquanto conversávamos, por vezes me via escorrendo por suas palavras-águas; a voz de Miro alcança um tom de água correndo, como se pudesse percorrer por partes de mim além do ouvido. Quase uma voz extra-sensorial. Por vezes bem suave e em outras mais intensas e graves, uma montanha russa nas cordas vocais.

Com a oscilação das intensidades políticas na narrativa de Miro, foi possível observar a percepção política que faz de sua trajetória, o que ficou nítido logo quando começamos a conversa. O caminho percorrido — para essa apropriação do próprio corpo como território de batalha — tem início logo com seus 12 anos. Miro imaginava-se nessa época como escritora, a digitar pesadamente palavras que a tele-transportassem para outros lugares. Para Miro escrever naquele período "*começou a ser uma forma de canalizar a minha existência dentro do mundo... em relação à família, à escola... as instituições pra mim eram centrais*". Escondida em livros, conta que lia muito e por isso mergulhava constantemente em si mesma, acredito que por já perceber os dispositivos de violência: "*Acho que eu fui uma pessoa desde muito nova que percebi que mundo era estranho a principio... que depois ele começou a me violentar de várias formas específicas*".

Nessa batalha consigo mesma, emitir as próprias mensagens acabou se tornando uma das formas de sua militância, como Miro mesma escreve em poesia: sobre sua angustia em não se comunicar. Miro conta que a decisão de fazer performances ao invés de outros trabalhos, acabou fluindo a partir de uma certa "consciência" que diz sempre ter tido, e que por isso, Miro precisava de alguma maneira "combater" em suas práticas cotidianas e não apenas viver para trabalhar. Suas produções, de alguma forma, buscam a "*expressão que dê suporte a subjetividade*", à própria subjetividade comunicante,

Acho que várias questões no sentido do que é a violência né, que estou combatendo que é uma só mas...são várias. E agora nesse momento tem muito a ver com o corpo. Um corpo como ponto de partida e de chegada, tenho pensado a existência do corpo no mundo e como o corpo se relaciona com a linguagem... com diferentes tipos de linguagens e que potência tem os corpos violentados. Potência no sentido mesmo de força, como que se encontra essa força e que mecanismos são esses — que são bem subjetivos.

Miro ainda comenta a respeito de sua postura política preocupada com a dimensão do que comunica, responsável principalmente pela maneira como os discursos vão sendo tecidos,

Ser responsável pelos discursos.... pelas coisas que você joga no mundo porque elas deixam de ser você uma hora... elas se soltam do corpo e vão sozinha assim... principalmente em relação aos filmes que são muitas vezes exibidos sem eu estar presente. (com tom de suspense e risos) Sabe-se lá o que acontece nessas salas escuras...sou bem preocupada com isso, por essa ligação de ser também uma **arte combativa**, não no sentido panfletário da linguagem mas que sejam **dispositivos de transformação nas pessoas**.

Diante disso, é possível afirmar que a arte combativa/fazer artístico que Miro produz não poderia ser desassociada de sua trajetória, principalmente quando afirma: "*pelo menos da forma como eu vivencio ele nunca é separado do que eu vivo enquanto trajetória pessoal e afetiva. (...) são super coisas minhas que estão super ligadas à forma como eu relaciono com as pessoas... o que eu vivo... as escolhas que eu faço.*"

Tal maneira característica de pensar a própria comunicação de suas performances me faz lembrar o que Miro comentou quando desliguei o gravador: a potência do inassimilável de seu corpo. E parece ser com essa vontade de curto-circuitar a heteronormatividade que Miro traça os elementos constitutivos de suas produções. Seria na direção dessa vontade de combater as violências e de emitir mensagens para além do hetero-pensamento que os trabalhos de Miro caminham. Suas performances caminham no mesmo sentido que Preciado (2005, p. 121) instiga, o de fazer-se em um corpo *queer* que refute o "único referencial

heterossexual" para criar imaginativamente um diferente terreno de batalhas. Nesse terreno estaria a crescer por sua superfície ervas daninhas,³⁷ danificando e contra-atacando a norma da hetero-corporificação. Segue Miro,

Muitas coisas me violentam mesmo! Em geral muito ligadas ao corpo, no sentido de viver num mundo em que você precisa ser de uma certa forma... e seu corpo precisa ser de um jeito e tem que estar dentro de algumas formas, para se relacionar com o mundo, e isso pra mim não faz sentido algum! mesmo! E todo dia é uma violência tá fora disso... eu mesma com o meu próprio corpo, que não está dentro dos padrões.

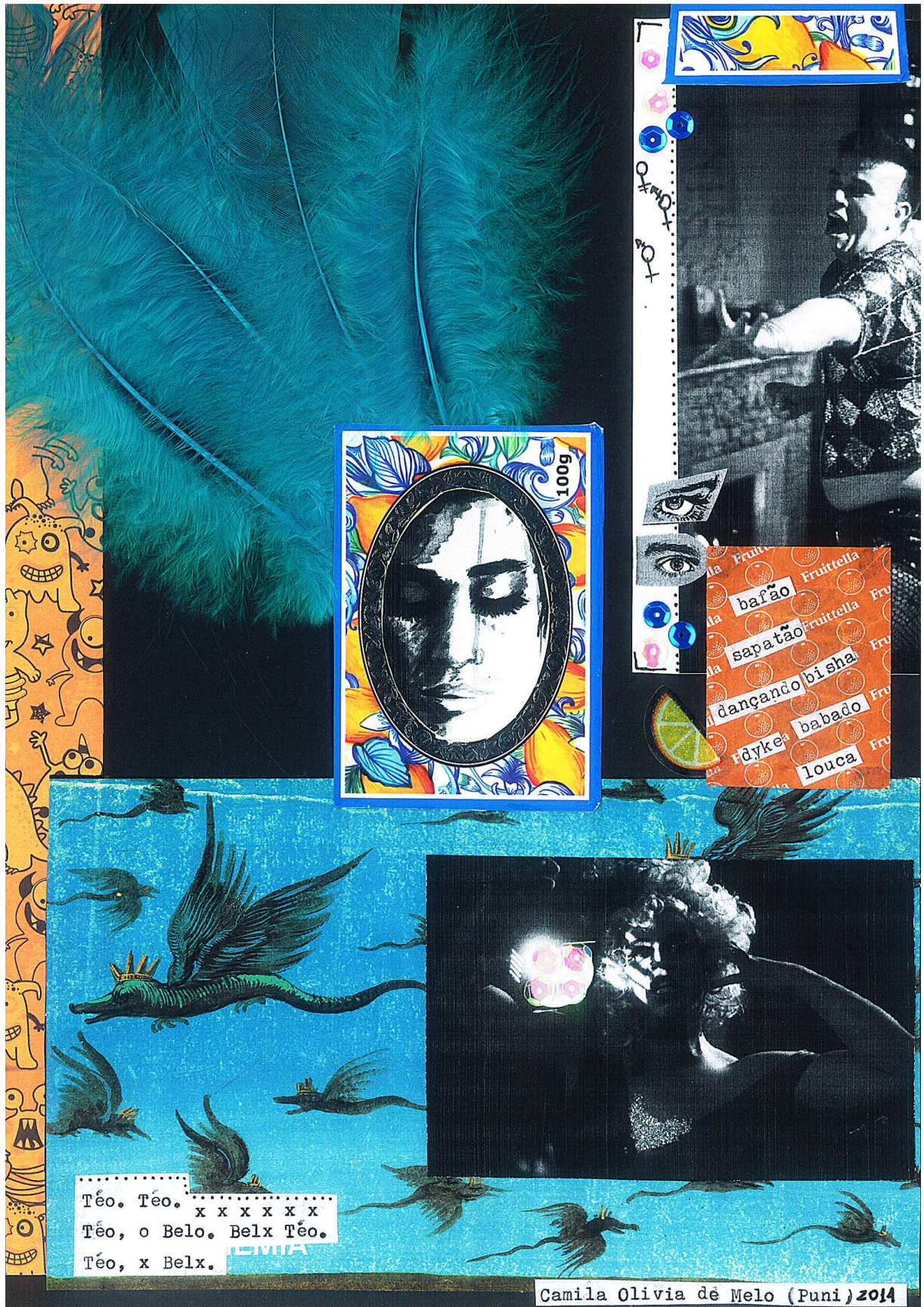
Interrogar teoricamente o que Miro pretende emitir com a produção de suas performances talvez soe agora, nesse momento do texto, um tanto quanto simplório. Diante dessa complexidade comunicacional — que apresenta em seu corpo — podemos observar, de fato, que o que seria realmente frutífero investigar são as formas como esse corpo encontra para se apropriar de si como ferramenta estratégica da comunicação e não tanto "o que" esse corpo comunica. Isso porque as intenções, motivações e preocupações das produções políticas da interlocutora se apresentam complexas. Sua produção corpomídia tem em si mesma, em sua própria pele a película a ser exibida.

Os trabalhos de Miro podem ser percebidos como um mergulho em si, podem ser interpretados como campo de batalha de resistência dos corpos em desacordo àqueles dos padrões dominantes. A videoperformance de Miro mostra-se emaranhada às questões de gênero escancarando, com seu próprio corpo abjeto, as brechas da heteronormatividade. O modelo hegemônico — reiterado constantemente a partir da matriz de inteligibilidade —, esse modelo ideal de corpo, de identidade fixa de gênero e de controlada dosagem hormonal não se encaixam na expressão orgânica de Miro, muito menos com seus seios e cavanhaque.

Com essa prática erótica em tocar e ser tocada pelo próprio corpo, é que o manifesto de Miro vai sendo produzido. Com suas ações performáticas sendo exibidas — seja em grandes salas escuras, ou em vídeos do *youtube* — revela corpos potencialmente subversivos. Por meio das mídias radicais. Miro espalha suas produções fílmicas, revela novas/diferentes representações corporais que transitam nas fronteiras da hetero-corporificação. Miro vai assim quadro a quadro, plano a plano, frame a frame, **"desordenando a ordem vigente das coisas"**.

³⁷ "ervas daninhas" aqui utilizada como forma de expressão raivosa, pois sabemos que justamente as ervas espontâneas são consideradas "danosas" por atrapalharem a plantação planejada.

FIGURA 12 "THÉO, O BELO" (2014)



FONTE: Camila Melo Puni (2014)

2.3 Théo, o Belo - "suado, gordo e dançando"

" Não conhecemos as potencialidades
de nossos próprios corpos"
"Ah.. sou uma bicha louca, uma bicha louca total...
eu sou muito ah...
eu poderia muito facilmente ser famosa no México!!!"
Stéfano Belo - Théo, o Belo

A primeira vez que vi Théo, o belo foi no verão de 2012, na Casa Selvática. Théo na época estava com 26 anos. Era uma das festas que começavam às 18h quando o por do Sol já refletia na calçada da Casa. Théo passou por mim meio que esbarrando em meus ombros e me olhou nos olhos. Dei um sorriso que me foi devolvido com uma piscadinha. Théo vestia uma camisa de tecido bem leve, colorida, uma bermuda e tênis, estava com os cabelos bem curtinhos³⁸. A camisa quase aberta por inteiro revelava em seu corpo *glitter* azul e amarelo, que se espalhava de baixo pra cima, no pescoço, no peito, nos ombros e nos lábios.

Théo foi uma das pessoas que mais acompanhei na Selvática, pois parece-me que tem produção intensa de performances. A aproximação entre nós foi para muito além da pesquisa, mas com uma admiração mútua, eu diria. Para que a nossa entrevista gravada acontecesse foi preciso um esforço de Théo, pois está sempre ocupado, pensando, produzindo, ensaiando algo. E esse algo que está sempre pensando-produzindo, tenho percebido que é a sua própria vida. A sua resistência para viver.

Por conta da nossa intensa aproximação essa foi a entrevista mais longa, e não poderia ser diferente. Mergulhei nos olhos de Théo enquanto suas ideias eram tecidas diante de mim, gesticulando para mim suas impressões e formulando as palavras que só de Théo poderiam vir. Marcamos de nos encontrar na Selvática, pois seria mais fácil conseguir um intervalo pra a entrevista.

Cheguei e a casa estava musicada em alto volume, em uma atmosfera esfumada. A bicicleta de Théo estava de baixo da escada, a mesa da sala cheia de papéis coloridos, cartazes

³⁸ Para descrever Théo um pouco mais, segue o texto descritivo da performance *Freak Freak Ton Ton* (2013) de Ricardo Nolasco e Stéfano Belo. A ação foi apresentada no Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual. A descrição da performance foi divulgada no *flyer* online do próprio Blog do evento: “*Elx e a diva da contra cultura curitibana, nordestinx em excesso para o sul branco do país, elx entoa com dor o massacre indígena. Com aparelho nos dentes sua mordida e ainda mais dilacerante do que baladas enlouquecedoras de amores inconquistos. Mescla em seu corpo discursos identitários apagados pela cultura mainstream com a figura das divas embebidas no mundo do estrelato fascista e fascinante. Ela usa o discurso do opressor como vírus conTamsinante. Diva Freak Freak Ton Ton, direto da Casa Selvatica para uma performance preparada especialmente para o ENUDS.*”

pelas paredes e comecei a me perguntar de quantas atividades já tinha participado. Quase todas. Sim, e isso me deixou emocionada porque estava realizando a última entrevista da minha dissertação e isso era como se um ciclo se fechasse, o por do Sol a trazer uma nova Lua.

Théo saiu da sala de apresentações-ensaio com aquele jeitinho de dizer meu apelido "Puuuniii" prolongando o U e o I. Do signo de Áries do elemento água, corpo baiano banhado a dendê, seu corpo ia e vinha, entrava e saía da sala com o movimento das marés em noite de lua cheia. Parecia que estava usando uma saia, mas quando olhei novamente, não estava. Foi apenas a impressão que tive do movimento ondulatório de seu corpo.

Théo, o belo sugeriu então sentarmos em algum lugar e decidimos ir para a cozinha. Faria um chá pra nós em canecas vermelhas. A cozinha da Selvática não é qualquer cozinha. Tira suspiros de muitos designers. A luz naquele dia estava amarelada, a cozinha toda decorada na temática de 1970, com armários vermelhos e fechaduras circulares cromadas. Havia uma mesa de madeira para 10 lugares e uma toalha estampada de flores e frutas, armários de chão branquinhos com gavetinhas de pegadores de tamanho médio também cromados. Sentamos e a partir daí, o que fui ouvindo ainda permanece em mim. Permanece em minha escrita, em meus exemplos ou des-explicações sobre o mundo da performance.

Nossa interlocutora tem sido um ser "*bem acabado*" como ela³⁹ mesma diz, gosta de detalhes com "*acabamentos perfeitos*". Que cria suas frases assim, em detalhes. Utilizando suas mãos enquanto fala, Théo as passa pelo rosto, estica os braços pra cima, movimentando seus braços rapidamente e de repente apoia as mãos em seu queixo, está de unhas pintadas com esmalte *glitter* verde — assim, aquieta seus movimentos. Para e pensa. Logo em seguida me diz algo que em mim também provoca.

³⁹ Adoto no item de Théo, tanto o artigo "a" como o "o" para seguir o movimento de sua própria denominação.

FIGURA 13 - FOTOGRAFIA DE THÉO - PERFORMANCE E DUBLAGEM NA SELVÁTICA (2012)



FONTE: Blog — Disponível em: < <http://selvaticaacoesartisticas.wordpress.com/> > (12/12/2013).

Um ser de amuletos, que os carrega para onde quer que vá. O sapato de salto acabou se tornando um desses amuletos, pois o sonho de ter um "desses" se transformou em peça fundamental para o seu montar de si, principalmente quando monta "*personas*", a Etruska — nome que Théo diz ser de "*quem vai pra guerra*". Os sapatos de salto de Théo são customizados com espelhos⁴⁰ "*uma maneira de reinventá-los*", Théo diz. Além dos amuletos, é também um ser dos pequenos detalhes. Fácil encontrar uma costura bem feita, um bordado, um brilho de unhas, ou um colar de pérolas em Théo durante as performances. Quando pergunto sobre tais detalhes me diz que é tudo pra ele, quando sai a deriva pela cidade para procurar "*coisinhas*" nas mais diversas lojas, diz que pode até usar nas performances mas primeiro precisa gostar de tais objetos, pois com certeza vai querer usar depois em seu cotidiano. O colar de pérolas, por exemplo, ganhou de uma amiga e segue, "*as pérolas quando morrem perdem o valor, mas são mortas e lindas. Isso sempre levo (na perfo). Eu*

⁴⁰Sapatos com espelho também é uma das referências do grupo Dzi - Croquettes, no documentário de 2008 podemos encontrar uma infinita criatividade nos objetos cênicos, inclusive um sapato de salto com espelhos nos pés de Paulo César Bacellar, a Paulette.

sempre passo perfume (risos) essas coisas assim... São os detalhes que vão construindo as personas. E são várias, a Etruska é só uma delas."

FIGURA 14 "ETRUSKA" (2014)



Camila Olivia de Melo (Puni) 2014

FONTE: Camila Melo Puni (2014)

Se "Etruska" é o nome de um corpo que vai à guerra, passemos agora para o corpo como campo de batalha. Essa é uma das principais referências que as interlocutoras retomam para dizer sobre si. No caso de Théo, um dos campos primeiros que afirma em relação ao qual ter que se posicionar como resistência é sua família. Nas palavras de Théo, ele teria que ser a quinta geração de pastores evangélicos, pois vem de um contexto em que seu tataravô, seu bisavô, seu avô e pai exercem essa atividade. É com tom irônico que conta ter ido sim ao seminário, que não faz ideia do que sua irmã pensa de seu trabalho e de quando sua mãe ficou um bom tempo sem falar com ele, após ter visto em seu braço a frase "deus é preta". Nesse sentido, o campo de batalha de Théo também é seu corpo e o teatro, como ela mesma chama de forma "afetiva". Foi com as comunicações produzidas com a performance arte que acabou, como afirma, "destoando" dos ritos de sua família,

Acho que fazer teatro é a primeira resistência de tudo pra mim, no meu contexto. E trato tudo afetivamente como teatro. Teatro coisa de puta, de bicha, de viado, de gente que gosta de se vestir como mulher. Nossa! Tudo isso... no dia a dia com a minha família e isso, eu tenho que sei lá... provar pra eles. Porque tudo o que eu faço pra eles é muito louco.

Com essas sensações-memórias é que começo a interligar minhas observações de campo com a entrevista de Théo. Percebo que apontam principalmente para questões relacionadas ao que Downing (2000) ilustra com sua ideia de mídia radical. Dizendo isso, quando observada as apresentações do Belo Théo, além de me instigarem a pensar o próprio corpo como ferramenta de resistência a heteronormatividade, também me apontou caminhos para pensar a própria performance como o momento da comunicação, como me disse na entrevista, da performance como "momento do tempo presente". Seguem algumas anotações de campo para depois retomarmos com algumas falas do próprio Théo.

O corpo. Desconstrução do corpo. Ser gordo é usado como ferramenta de subversão tanto heteronormatividade como de padrões de beleza hegemonicamente estabelecidos. Théo, parece ter seios, e tem. Fica nítido o criativo uso das ferramentas de comunicação quando em sua performance, transmite na televisão em seu colo, imagens do seu próprio corpo. Um corpo, gordo. **Visibiliza assim a sua própria imagem**, contanto a sua própria história. Quando tira a camisa, lentamente, já modificando seu movimento corporal, percebe-se que há seios. Colares, um deles de pérola, cumprido até a barriga. Um corpo que pode ser modelado, dobrando-se para dentro, para fora, para os lados. Modelando-se com as próprias mãos passando de uma comunicação corporal tida como masculina e mostrando os músculos que ali estavam sendo construídos, até gestos tidos como feminino, em que segura seus seios com as mãos, deixando os colares percorrem ao meio. Os elementos de cena, mostravam alguns televisores no chão, de tamanhos diversos. Foram sendo ligados mas deixados "fora do ar" pois nenhuma imagem foi transmitida. Apenas um televisor foi ligado. O que estava em cima do colo do *performer*. Ali, a imagem que estava sendo passada — o vídeo sendo transmitido — não era de referências

imagéticas já produzidas, emitidas em outros espaços. Não eram edições de imagens no *youtube*, ou de fotos de corpos já visibilizados pela mídia tradicional. Eram imagens de **sua própria barriga**, de seus próprios pelos, de seu umbigo, de suas carnes ultrapassando os limites da hegemonia corporal, **emitindo descontinuidades**, quebrando o culturalmente compreendido como mensagem da televisão. Em pé, segurando a televisão em sua barriga, caminhava em direção da platéia, emitindo as imagens de si mesmo, **co-arquiteto** de uma estética própria. Um corpo gordo de mídia radical, questionando a norma do estético, impactando dialogicamente e assim, trazendo novos questionamentos, ampliando o entendimento visual de si mesmo. Uma criação de mídia radical *queer* que é provocadora de novas percepções. (Nota do diário de campo, junho - 2012 - Observação da "Lamento perplexo: 4 movimentos - duração 40' - Stéfano Belo e Luciano Faccini - Na programação do I Ornitórrinco - modos transitivos de criação. Dia chuvoso, cinza, frio. Pingos por entre as mangas, meias e pés frios. Grifos nossos)

FIGURA 15 - FOTOGRAFIA DE THÉO EM PERFORMANCE NA SELVÁTICA (2012)



FONTE: Blog — Disponível em: < <http://selvaticaacoesartisticas.wordpress.com/> > (12/12/2013).

Mesclando as observações em campo com a própria fala de Théo, fica particularmente nítido em sua fala a vontade de **comunicar a si** e como esse processo acontece através de sua própria arquitetura, sendo co-arquiteto desse corpomídia-radical. Perceptível principalmente no nível da produção de sua performance — aqui sendo entendida como processo de comunicação. A produção da performance em Théo está intrinsecamente ligada ao expurgo das próprias normatividades, da emissão de sua revolta e indignação tanto em relação ao

social quanto às suas próprias práticas. Seria no que Théo chama de "ritual" performance o lugar onde encontra potência para emitir as suas próprias questões,

Me indigna quando eu caio em uma normatividade, e eu acho que os momentos do trabalho são hora de expurgar toda a normatividade **de mim mesmo, as coisas que eu penso desde coisas simples... ficar com gente gorda por exemplo**. Eu por muito tempo não consegui desejar outras pessoas gordas. Eu falava assim "de gordo basta eu", e eu hoje... eu sou uma pessoa livre! Tipo...eu acho que isso [as performances] ajudam muito, o trabalho continuado ajuda, **é o momento de expurgo que vai pro público como a minha resistência minha revolta indignação**, mas as vezes em relação com as minhas posições. Porque o teatro tem essa coisa do ritual, sabe? do... momento em que parece que TUDO vai acontecer. O momento do tempo presente. Que é aqui e agora, tudo está acontecendo. No momento presente tudo acontece. E na performance é esse momento presente que se dilata em uma outra perspectiva de magia mesmo...de...de arte! (Grifos nossos)

Assim, a respeito do corpomía-radical em Théo é possível estabelecer uma continuidade entre as suas intenções de produção e o momento da performance, ou seja, entre o que motiva e a sua ação comunicativa. Tomando a comunicação processual como ação comunicativa e a própria ação comunicativa acontecendo na performance arte, por exemplo com Théo, percebemos o teor político da performance atrelada a sua biografia, e mais, visualizamos aqui a maneira encontrada por sujeitos-*performer* para comunicar suas próprias mensagens. É o que conta Théo, referindo-se ao seu trabalho,

Mas é tudo muito emocional, muito afetivo... porque trabalhamos com a performance daí é tudo muito afetivo mesmo... assim como os conceitos de uma performance vão passando de uma pra outra e vamos tendo cuidado, por que é **nosso...é autobiográfico!**. E temos cuidado com isso, com os conceitos, com as coisas que nos movem a fazer a as performances. Algumas coisas apresentamos e ficam ali, não levamos pra frente, mas [em outros casos] chamo muito de linha de força. As motivações do trabalho: as linhas de força. As temáticas... elas passam de uma perfo (um jeito íntimo de chamar a performance) pra outra, como um adereço, **porque é tudo muito autobiográfico, não tem como não ser**. (Grifos nossos)

Nesse sentido, Théo — com suas produções performáticas — visibiliza a própria cultura, cria suas próprias imagens, conta suas próprias histórias e assim podemos também aproximar seu corpomídia ao conceito de mídia radical. A expressão de suas referências imagéticas tendo impacto estético acaba sendo, nesse caso também, dialógico. Isso porque é possível perceber uma relação entre as motivações de Théo com a sua produção performática. Um corpo gordo, questionando a heteronorma, a norma do estético, do visual das mídias comunicativas tradicionais. Segue o relato,

Porque assim a perfo [no "Lamento perplexo: 4 movimentos] tinha uma motivação de fazer uma coisa o mais esborrado possível, entre as linguagens artísticas, da

dança, da arte visual e como na perfo as linguagens vão se confundindo... E tivemos a ideia de gravar nossos corpos fazendo parte dos nossos corpos gerando novas visualidades, como se o tempo se dilatasse por nossos corpos, uma dança... e pensamos muito a **movimentação de nossos corpos, os corpos diferentes**. (...) Os corpos eram nossos. E tinha uma linha de força: nosso corpo no momento e no momento presente das coisas. Na perfo tem isso. Tipo agora, esse momento eu e você. O momento presente das coisas. (...) E penso tudo como teatro, a minha vida é um teatro, desde a hora que acordo até a hora que vou dormir. Desde que eu era pequeno.

FIGURA 16 - FOTOGRAFIA DE THÉO - DUBLAGEM NA SELVÁTICA (2012)



FONTE: Blog- Disponível em: <<http://selvaticacoesartisticas.wordpress.com/>> (12/12/2013).

Suando quando dança, sacudindo seu corpo gordo, explodindo mensagens de si para com isso resistir nesse corpo. Um corpo que se apresenta como corpomídia radical. Radical por desestabilizar com sua estética bicha-louca, híbrida entre feminino e masculino. Subversivo por desestear a heteronormatividade, chacoalhar a norma da hetero-reprodução. As fixas coerências de gênero com seus quadros regulatórios, aqui não suportam o excesso de resistência de um corpo como o de Théo. Seu corpo escapa em gordura, expurga suas indignações quando entra em cena movimentando seus tentáculos-planta. Quando perguntada sobre esse corpo, me diz *"é nada ideal (normativo), é um corpo gordo esponjoso, poroso! Aberto e que se mescla a outros... pois é macio e você quer tocar... e você o sente como um riacho que te puxa para suas águas, um corpo que anseia pelo ba-ba-do"*.

3. QUEERIZANDO OS ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO

a política dos *cyborgues* é a luta pela linguagem,
 contra a comunicação perfeita, contra o código único,
 contra a perfeição dos significados,
 insistindo no ruído, na poluição,
 nas fusões ilegítimas entre animal e máquina.

Donna Haraway

Pés para que os quero?
 Se tenho asas para voar.
 Não necessito deles.

Frida Kahlo

Os capítulos anteriores já nos banham de experiências com o campo pesquisado, a Casa Selvática. Faz-se necessário agora — acompanhando o movimento proposto — nos debruçarmos em um diálogo teórico, trançando linhas provocativas aos Estudos da Comunicação. Para isso faremos uma breve contextualização da comunicação percebida por meio das dinâmicas culturais com os Estudos Culturais. Seguiremos apresentando de maneira mais profunda os conceitos adotados que nos auxiliam na investigação, isso envolve trazer o debate sobre o conceito de comunicação como **processual**, tendo potência de resistência como **mídia radical**, chegando assim no conceito de **ação comunicativa**. Tendo apresentado esse debate teórico reunimos nos itens que sucedem as ideias contemporâneas sobre corpo e consequentemente o diálogo a respeito da **atitude queer** — nas ruas e na academia. Com isso começamos a tencionar teoricamente a visão instrumental da comunicação — fundada apenas nos aparelhos. Trazemos o debate dos Estudos *Queer* fundamentando nossa observação que visibiliza a comunicação de corpos que têm seios e barba, que transbordam em gordura corporal ou que possuem no lugar de braços, galhos com frutas híbridas. Os Estudos *Queer* propõe bagunçar a concepção tradicional e dicotômica da emissão-recepção, como veremos a seguir.

Ao propor dialogar com o campo da comunicação e dos Estudos Culturais, a complexidade da reflexão nos desafia teoricamente. Podemos identificar nos Estudos Culturais diferentes caminhos conceituais a escapar de teorias fechadas, que poderiam estagnar nosso pensamento. Queremos pistas para deslocar o conceito de cultura — saindo de

uma concepção elitista para chegar às subculturas⁴¹ — e ampliar o entendimento de sujeito — saindo de uma concepção universal para o que os estudos feministas de perspectiva *queer* nos apontam: a pluralidade dos sujeitos. Com esses deslocamentos, olhar a comunicação não mais — apenas — através dos meios, mas a partir da cultura e de suas interfaces. Nesse terreno é possível pensar os embates e principais conflitos que o binarismo emissão-recepção tem causado no campo da comunicação, tencionado principalmente pelas questões de diferença/diversidade/estranhamento levantadas pelos Estudos *Queer* como veremos mais a frente.

3.1 Dinâmicas culturais da comunicação

Durante o percurso desse capítulo queremos continuar pensando na epígrafe de Frida Kahlo, quando nos sugere a liberdade de voar (para nós teoricamente) ao invés de andar com pernas conceituais rígidas. Ou como nos instiga Donna Haraway, mais radicalmente, provocar ruídos e tensões na comunicação perfeita. É desse pensamento rígido e único que os Estudos Culturais se distanciam, pois por mais que haja uma vontade teórica em encaixar os Estudos Culturais em uma escola, ou em um modelo teórico que tranquilize a turbulenta procura por verdades, eles não poderiam ser reduzidos a discursos lineares e universalistas. Foram criados ao longo das suas produções discursos múltiplos compreendendo suas questões também como processos de comunicação. Isso se exemplifica na perspectiva adotada por Stuart Hall na Universidade de Birmingham-Inglaterra, onde se evidenciam os discursos de produções acadêmicas abertas e plurais, oportunizando pesquisas em meios de comunicação.

O ingresso de Stuart Hall nas pesquisas do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) em Birmingham ocorre ao substituir Richard Hoggart, no final da década de 1960, e permanece por dez anos, esse projeto lhe deu visibilidade internacional. Durante esse período o autor resgatou, fazendo uso de seu espaço de destaque nos Estudos Culturais, os “estudos etnográficos, as análises dos meios massivos e a investigação de práticas de resistência dentro de subculturas” (ESCOSTEGUY, 2006, p. 141).

O período de maior força criativa dos Estudos Culturais está na década de 1970 Inglaterra, em um momento histórico de transformações sociais, reivindicações, resistências, manifestações políticas, e vozes silenciadas, como Hall (2011) chama, subculturas clamando por visibilidade. As chamadas “minorias” organizavam-se e teciam o pano de fundo

⁴¹ Para esse termo ver Hall (2011)

conturbado dos anos de 1970 quando uma “nova esquerda” se proliferava. As ideias que oxigenaram as criações no CCCS surgiam com Richard Hoggart (1957), Raymond Williams (1958) e E. P. Thompson (1963)⁴². Estes autores representavam o movimento intelectual de forte impacto teórico de esquerda, que transbordou os muros acadêmicos onde a militância por seus objetivos era radical, no sentido de mudanças políticas urgentes. O esforço teórico de tais autores para introduzir novas questões a respeito do que se compreendia por cultura e por práticas políticas. Além disso, impulsionou a uma visão crítica pós-marxista, pois colocou em questão a noção de sujeito universal, considerando a produção dos sujeitos, pensando-os como ativos e de resistência.

Dessa forma, seguimos pensando os Estudos Culturais como Stuart Hall denomina: um projeto de objetivos marcados, porém não fixos. O projeto incentiva ainda a pensar as questões contemporâneas de uma maneira dialógica, em que os aspectos culturais estejam sempre interligados à sua prática, que haja uma reflexividade teórica, e, principalmente, que esse conjunto de saberes tornem-se cada vez menos a procura por verdade e cada vez mais o acúmulo construtivo de conhecimentos. Segue o autor:

Volto à seriedade tremenda do trabalho intelectual. (...) Volto à teoria e à política, à política da teoria. Não a teoria como vontade de verdade, mas a teoria como um conjunto de conhecimentos contestados, localizados e conjunturais, que têm de ser debatidos de um modo dialógico. Mas também como prática que pensa sempre a sua intervenção num mundo em que faria alguma diferença, em que surtiria algum efeito. Enfim, uma prática que entende a necessidade da modéstia intelectual. Acredito haver toda a diferença no mundo entre a compreensão da política do trabalho intelectual e a substituição da política pelo trabalho intelectual. (HALL, 2011, p. 204).

A trajetória dos Estudos Culturais não termina nos anos 1970, pelo contrário. Ao entrar da década de 1980 e 1990, as pesquisas do centro alcançam nível internacional, dialogando com outras perspectivas e, como Escosteguy (2006, p. 23) aponta, nesse momento os Estudos Culturais recebiam críticas quanto a uma certa “fragmentação e despolitização” de sua produção teórica, pois deixavam de lado os embates políticos que movimentaram, nos anos anteriores, a sua produção. Entretanto, por mais que os Estudos Culturais tenham introduzido de certa maneira novas ferramentas de análise, as temáticas se ramificam,

⁴² Os textos base seguem respectivamente, *The uses of literacy* (1957), *Culture and society* (1958) e *The Making of the english working-class* (1963).

tornando possível pensar os deslocamentos⁴³ de conceitos, questões, metodologias e sujeitos. Essa “nova etapa” abre caminhos para outros olhares no campo fértil das relações culturais, políticas e econômicas.

Ao afirmar que os Estudos Culturais têm por característica tal “deslocamento” compreendemos que há nitidamente rupturas e redescobertas teóricas. Pretendemos seguir pensando a comunicação, como aconselha Hall (2011, p. 188), pois seu legado teórico aborda as questões por seu “deslocamento”: de uma compreensão distante para uma cotidiana, de uma visão macro para a micro. Assim, problematizar as questões da comunicação na “extensão do seu significado”, pois dessa maneira o conceito **cultura** se desloca, mistura-se interagindo com as práticas cotidianas, sua produção de sentidos passa a se conectar ao exercício, aos modos de fazer dos sujeitos.

É exatamente a partir de uma redescoberta, a do popular, que o filósofo e comunicólogo espanhol — já considerado colombiano — Jesús Martín-Barbero (2009) aponta pistas a compreender a comunicação, pois pensar a cultura através das práticas é também perceber a comunicação acontecendo, segue o autor:

Na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 287).

Nesse mesmo sentido — o de pensar os conceitos abertos, dialógicos e tentando surtir algum efeito de intervenção em nosso próprio trabalho intelectual — é que localizamos a comunicação em seu processo de produção de saberes-mosaicos — aqueles modos de apreender os conhecimentos de maneira fragmentada, por estarem espalhados pelo mundo. Procurando, como Vera França⁴⁴ incentivou em aula inaugural (2013), olhar as subjetividades das “relações entre os sujeitos”, encarando a narrativa do cotidiano como tecitura aberta que alinhe as ideias que sentimos, e tornando corpóreo um conceito de comunicação que seja aberto e reflexivo. Há aqui uma aproximação de ideias com o que é sugerido por Wolton

⁴³ Ao utilizar o termo “deslocamento”, nos referimos ao que para Stuart Hall (2009) aponta: tomar outro caminho, direcionar o olhar de maneira diferente, desenvolver outros métodos que explorem o plural, as diferenças e as exclusões.

⁴⁴ AULA INAUGURAL DA PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO UFPR, 2013, Curitiba.

(2003, p.13), pensar a comunicação em “nível direto”, aquele em que há interação, “partilha mútua” na tentativa de compreender-se mutuamente, a fim de gerar experiências.

Distante da técnica e mais próxima do popular — das práticas cotidianas — a comunicação então aconteceria nos sujeitos, que de acordo com Wolton (2004, p.35): “Nenhuma técnica de comunicação, por mais eficiente que seja, jamais alcançará o nível de complexidade e de cumplicidade da comunicação humana.” Ainda nesse ponto, o que se pode perceber também com Martín-Barbero (2009) é uma certa “superação da visão instrumental” a partir das contribuições que o pensamento latino-americano traz ao campo da comunicação, pois observa-a mais a fundo, enxergando-a nas transformações diárias, ou seja, no complexo cotidiano cultural dos sujeitos. Sendo assim, o entendimento de comunicação proposto até aqui confronta a proposta de uma teoria geral da comunicação, uma teoria que apresenta-se transmissiva e instrumentalista. A filosofia de Martín-Barbero (2009) propõe atrever-nos a pensar a comunicação por outros lugares: em nossa própria vida social e cultural.

Com esse panorama, esforçamo-nos a refletir nossas questões da comunicação a partir de autores e autoras que se conectam com sua perspectiva cultural, que ofereça uma visão menos sedutora dos meios e que aproxime o conceito às misturas, às brechas, às resistências contra-hegemônicas pois, como Wolton provoca (2003, p. 13) a "visão materialista da comunicação é cômoda" e Martín-Barbero (2009, p. 150) parece concordar, "[a] pira comunicativa da nossa sociedade é muito mais rica e muito mais ampla do que permitem os meios." Portanto, transgredir os limites da tecnologia e dos meios, abandonar a segurança sistêmica e adentrar no campo das múltiplas e complexas relações humanas, é entender a comunicação como produtora de sentidos, não apenas como circulação de informação, mas também capaz de produzir/incentivar/mediar os conhecimentos (WOLTON, 2004) .

Para tal trabalho teórico reflexivo nos Estudos da Comunicação é necessário, de certa forma, uma dose de atrevimento, ousadia teórica e metodológica. Isto é perceptível na trajetória dos Estudos Culturais, que desde a década de 1970 tem propositado desconfortos e inquietações buscando e abrindo-se em seu trabalho as questões historicamente silenciadas. Uma delas se refere aos estudos feministas, campo de intervenção teórica que a partir da década de 1960 contribui conceitualmente por direcionar seu olhar micro de ousada epistemologia. Os textos feministas, publicados nos cadernos dos Estudos Culturais, como o próprio Hall (2011, p. 196, grifo nosso) afirma, não foram anunciados, ou "pedindo permissão",

[s]abe-se que aconteceu, mas não se sabe quando nem onde se deu o primeiro arrombamento do feminismo. Uso a metáfora deliberadamente; chegou como um ladrão a noite, invadiu; interrompeu, fez um barulho inconveniente, aproveitou o momento, **cagou** na mesa dos estudos culturais.

Dessa maneira provocadora, o pensamento feminista insere academicamente outros olhares às pesquisas, trazendo visibilidade principalmente às dissonantes vozes consideradas como "outro", como "minorias". Dito de outra forma, aponta para o sujeito universal das teorias e identifica suas in-suficiências para tratar do que lhe escapa, do que não se enquadra no modelo binário natureza/cultura, classista e racista que foi construído e legitimado⁴⁵. O feminismo re-escreve teoricamente — como questão central — a importância da narrativa desses "novos sujeitos". Por tais motivos, sua crítica teórica marca definitivamente e aponta uma mudança fundamental: a do "pessoal é político". Torna visível assim as relações de poder antes passadas despercebidas:

A intervenção do feminismo foi específica e decisiva para os estudos culturais (bem como para muitos outros projetos teóricos). Introduziu uma ruptura. Reorganizou o campo de maneiras bastante concretas. Primeiro, a proposição da questão do pessoal como político — e suas consequências para a mudança de objeto de estudo nos estudos culturais — foi completamente revolucionária em termos teóricos e práticos. (HALL, 2009, p. 196).

É com essa perspectiva teórica — entrelaçada às práticas cotidianas que visibiliza e re-coloca em questão a pluralidade dos sujeitos — que compreendemos a comunicação em seu **processo**. Isso quer dizer que as bases teóricas aqui apresentadas nos possibilitam expandir o entendimento de "objeto da comunicação", para que na inter-relação — na qual nos localizamos — comunicação e educação haja mais do que estudantes e professores/as. Procuramos com a linha teórica até aqui um conceito de comunicação que forneça fôlego para enxergar seus objetos de maneira dialógica e em construção/re-construção/desconstrução, no entorno dos artefatos, possibilitando compreendê-los, tal como França (2003, p. 43) nos aponta, não como objetos isolados da sociedade, mas sim "pelo viés das dinâmicas comunicativas que o constituem.". Ou ainda, como Martín-Barbero,

Apagado o desenho do 'objeto próprio', ficamos à mercê das intempéries do momento. Mas agora não estamos mais sozinhos: pelo caminho já encontramos pessoas que, sem falar de 'comunicação', não deixam de questioná-la, trabalhá-la, produzi-la: gente das artes e da política, da arquitetura e da antropologia. Foi necessário perder o 'objeto' para que encontrássemos o caminho do movimento

⁴⁵ Para essa discussão, ver, entre outras, Ortner (1979).

social na comunicação, a **comunicação em processo**. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 280, grifo nosso).

Nesse mesmo sentido, Downing (2004) pensa a comunicação em sua potência de resistência, como **mídia radical**. Afastando-se das concepções unicamente mercadológicas — incentivadas pela maior parte dos autores/as filiados à Teoria da Mídia — traça uma possível compreensão de comunicação produzida nas mídias alternativas. O autor encontra na noção de culturas populares desenvolvida por Jesús Martín-Barbero, o caminho para observar a comunicação em outros lugares, traçando-nos uma ideia em que os meios de comunicação possuem forte potência para expressar a oposição da cultura hegemônica. Em relação às hegemonias, o militante político italiano Antonio Gramsci se faz presente no pensamento de Downing (2004), tendo grande influência em seu trabalho para pensar como escapar e produzir as contra-hegemonias.

A produção das "mídias radicais alternativas" que Downing (2004) apresenta nos faz considerar aquela comunicação que basicamente expresse o pensamento, a manifestação e a indignação de oposição advinda das culturas populares. Entretanto — por ser de baixo custo e fácil acesso — seus meios também podem ser (e já foram historicamente) utilizados por qualquer posição política, mediando conflitos ou comunicando atrocidades, como foi (e ainda é) o caso da onda fascista. Essa sua fácil apropriação acaba por demonstrar o aspecto instrumental flutuante da mídia radical, podendo ser utilizada para comunicar qualquer mensagem. Seguimos agora para um apanhado geral do conceito, refletindo sobre suas principais características para assim pensar o próprio corpo como mídia radical.

Fundamental para pensarmos a mídia radical em nosso trabalho é observar seu aspecto relacional entre hegemonia cultural e engajamento político. Na mídia radical a base de toda a sua produção seria sempre o intuito em comunicar-se, e quem produz essa comunicação são sujeitos que experimentam a mídia, que se misturam a ela, estabelecendo relações através e por aparelhos, ou não. Portando, a interatividade aparece como central nessa percepção de mídia. A esses sujeitos — que experimentam a mídia — Downing (2004) chama de "audiências ativas", sujeitos que encontram estratégia para transformar as mensagens recebidas no âmbito social-cultural.

Dessa maneira, a informação/mensagem deixaria de ser absorvida passivamente para adquirir um caráter questionador. Por mais que o termo esteja preso no binarismo ativo/passivo, o esforço do conceito é desenhar uma flecha circular entre produção-emissão-recepção e assim pensar a comunicação ativa e participativa, para além do entendimento

clássico de absorção da informação. Uma comunicação que esteja sendo produzida em oposição à cultura hegemônica já nos acende algumas tochas no caminho a ser percorrido a partir daqui.

É importante lembrar que o conceito mídia radical apresenta uma visão alternativa, fala a partir da mídia não tradicional, tendo engajamento político e social. A palavra **radical** marca o seu lugar na comunicação como alternativa. Por justamente não comunicar em grandes redes as mensagens da mídia radical podem ser emitidas por: vídeo-áudio (pensando aqui nas ferramentas da internet e rádio), papel e fotocópias (como os *fanzines*, livros independentes, gravuras, cartazes e fotomontagem), emitem por paredes em grafite, por roupas e acessórios, além desses, comunicam suas mensagens com o próprio corpo — seja com tatuagem ou expressão artística.

Entre essas diferentes produções de mídia radical podemos perceber que o foco está na iniciativa de "romper regras", independente de conseguir ou não. Geralmente são produzidas e realizadas em pequena escala com pouco recurso, pouca divulgação, sendo de curta ou longa duração. Nesse sentido, ainda percebemos dois principais propósitos: o da "expressão crítica vertical", partindo das posições subordinadas subindo em direção a uma oposição direta do poder, e da "expressão crítica horizontal" aproximando as iniciativas alternativas para se conectarem a uma rede de oposição às políticas públicas e a própria ordem da inteligibilidade cultural.

O conteúdo da mídia radical alternativa sugere que a estrutura econômica ou política necessita urgentemente de certas mudanças, embora seja bem claro que, no presente, tais mudanças são inimagináveis, então o papel dessa mídia é manter viva a visão de como as coisas poderiam ser, até um momento na história em que sejam de fato exequíveis. (DOWNING, 2004, p. 41).

Vale ressaltar que o entendimento e cultura apontado por Downing (2004) apresenta-se entrelaçado pelas culturas de massa e popular, por isso, — assim como Jesús Martín-Barbero — prefere dizer culturas populares, no plural. Com esse jogo cultural a produção de mídias radicais aconteceria de maneira conjunta e reflexiva, tomando seus sujeitos produtores como "co-arquitetos da produção cultural", em uma relação de simbiose circular, onde as informações culturais possam ser reapropriadas, costuradas, coladas e assim ressignificadas,

A cultura popular é a matriz genérica da mídia radical alternativa. Ela também se entrelaça com a cultura de massa comercializada e com as culturas de oposição. Nas audiências ativas, multiculturais, podemos ver os co-arquitetos — juntamente com os produtores de texto — dos significados da mídia, surrupiando às vezes, o que desejam dos produtos da mídia e subvertendo os valores originalmente pretendidos. (DOWNING, 2004, p. 41).

Além da ideia de subversão cultural que a mídia radical nos proporciona, é interessante ainda trazer ao texto um aspecto importante dessa maneira subversiva de comunicar: a sua estética. Pensando a comunicação no campo das artes, Downing (2004) resgata os movimentos artísticos da década de 1920, em especial o Surrealismo, Dadaísmo⁴⁶, e Situacionismo, como de forte influência à estética da mídia radical. A maioria dos/as artistas dessas escolas tinham como principal interesse a crítica e visibilidade de temas recorrentes da época. Com o Surrealismo, por exemplo, buscava-se despertar o olhar crítico à "realidade visual" e à "hegemonia verbal", com sua estética trouxe surpresa e espanto ao público. De acordo com o autor, a ligação entre mídia e arte ainda se constitui de maneira significativa nesse período com o teatro de Bertolt Brecht. Unindo as concepções do movimento Dadaísta, Brecht introduziu no palco elementos do cinema inclusive projetando exposições de imagens durante o espetáculo.

As mídias na comunicação teatral foram utilizadas para que o público se envolvesse na narrativa e não apenas se enfeitiçasse pela história. O objetivo era movimentar a platéia a partir de suas próprias reações, incentivar a reflexão crítica, para assim se distanciar de um teatro de espectadores distantes e acríticos. Downing (2004, p. 105) ainda ressalta que Brecht em suas produções estava envolvido com o combate ao fascismo e a suposta alienação da população e para expressar tais temas no palco o dramaturgo utilizou os aparelhos da mídia "pelo desejo de compreender todos os tipos de mídia a que o público poderia ter acesso para fomentar as contra-esferas públicas e tentar combater o tornado fascista."

Desse modo, a estética da mídia radical possui forte impacto visual, ideológico e cultural, chegando a ser perturbadora. Foi com a estratégia utilizada pelos movimentos artísticos da década de 1920, que as produções de mídia radical trouxeram para suas emissões essas mesmas características. Isso porque o impacto estético pode incentivar uma reflexão ou até mesmo, uma afetação com a exibição, como foi o caso das produções de Brecht, potencializando assim uma "atividade dialógica, em vez de simplesmente oferecer contra-informação". (DOWNING, 2004, p. 105).

Tratamos, por conseguinte, de considerar o corpo como película a ser gravada e comunicada, seguindo as pistas de Downing (2004), observar o corpo sendo meio de autoexpressão, considerando o sujeito comunicante como "co-arquiteto" de espaços de resistência crítica e ativista. A noção de mídia radical apresenta um esforço em visibilizar culturas próprias, em criar sua própria imagem contando suas próprias histórias, emitindo

⁴⁶ Trabalharemos mais a fundo as contribuições do movimento Dadaísta tanto na comunicação como na performance arte no próximo item.

criativamente mensagens de si. Considerando, portanto, a "estética impactante" da mídia radical, o corpomídia também possuiria aspectos de contra-informação, pois sua força estética incentivaria a atividade dialógica, fomentando diferentes caminhos de interpretação das mensagens emitidas.

Refutando também pensar a corporalidade apenas pelo biológico, Christine Greiner e Helena Katz (2005) seguem os passos da semiótica cognitiva e do pensamento metafórico para construir o conceito de **corpomídia**. As autoras propõem, com este conceito, enxergar o descontínuo do biológico, o social do corpo, e relacionar as questões da corporalidade com as do campo da comunicação, entendendo-a de forma crítica em relação ao conceito de comunicação/mídia da teoria da informação. O conceito de corpomídia requer enxergar o sujeito da comunicação, estando mais próximo dos processos de "conTamsinação" com o social do que de uma neutralidade informacional. Com isso, abandonam a dicotomia emissão-recepção para então pensar o corpo como produtor de mídia.

Daí que os discursos que por todo corpo passam, o atravessam e dele emitem, se proliferam em ondas sem controle. Tais ondas escapam às normas que tendem a fixar o corpo, patologizá-lo, cristalizá-lo como estável e coerente à matriz de inteligibilidade de gênero. O corpo teria assim uma in-disciplina, uma biologia hereditária descontínua, e suas mensagens seguiriam em fluxo constante re-fazendo o corpo a todo instante, seja por conTamsinação com o entorno, ou por informação/mensagem/mídia que emite e produz (GREINER; KATZ, 2005, p. 126). Vale ressaltar que a referência "mídia" do conceito está ligada ao "processo de seleção" das informações que constroem o corpo e não apenas como "difusão de informação", trazendo assim ao corpo a carga de conhecimento. Conhece-se e seleciona-se o que se quer comunicar, o que é bem diferente de apenas receber ou reproduzir sem criticidade.

É justamente esse o aspecto fundamental da comunicação a partir do conceito de mídia radical: sua potência crítica que a produção de comunicação pode alcançar. Com esse aspecto — o de emitir mensagens próprias — o conceito de mídia radical visibiliza a força ativa e de resistência ao que é produzido na mídia tradicional — entenda-se, discurso midiático hegemônico.

Desse modo, o corpo, no conceito de corpomídia, se relaciona com o cruzamento de informações, das mensagens a serem emitidas do mundo e de si, e não simplesmente um receptáculo ou um transmissor. Desvinculando a noção de que o corpo aguarda a sua observação, seguem as autoras:

Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (GREINER; KATZ, 2005, p. 130).

Observamos aqui um ponto de conexão e aproximação de ideias. Wolton (2004) e Martín-Barbero (2006, 2009) apresentam um entendimento de comunicação que é plural, crítico, e de resistência à cultura hegemônica. Uma aproximação possível ao conceito de mídia radical de Downing (2004), principalmente por sua noção de corpo como meio de autoexpressão. Se para as autoras Greiner e Katz (2005), o corpo é produtor de mídia e essa produção está associada a uma reflexão crítica das mensagens que foram absorvidas e estarão sendo emitidas, o corpomídia, assim, se aproxima da perspectiva cultural da comunicação. Em outras palavras, um sujeito comunicante que emite mensagens de si em seu corpo, que é nesse sentido um corpomídia. Greiner e Katz (2005, p. 130) nos fazem pensar no movimento da ação comunicativa, nos instigam a observar o corpo do sujeito da comunicação, pois estaria ali a sua produção de mídia. Problemataríamos, assim, as ações comunicativas no corpo que é mídia radical, corpomídia performático.

Dito isso, podemos seguir então por esse caminho em que deixamos para traz a rigidez do que pode ou não pode ser um objeto da comunicação, para trilhar os mesmos atalhos, ou os longos caminhos, que nos direcionam ao diálogo com outros campos, especialmente o campo das artes. E para isso, para podermos então considerar a performance arte como objeto da comunicação — para lançarmos o olhar de nossa pesquisa ao corpo — buscamos inspiração no conceito de ação comunicativa de Regiane Ribeiro (2007). A **ação comunicativa** caracterizada pela pesquisadora nos mostra que os passos tomados na emissão de mensagens — na inter-relação comunicação e educação, podem ser emitidos em ambientes educativos formais ou não formais, e que, principalmente no campo da comunicação algumas estratégias podem ser adotadas para se comunicar mensagens.

Nesse sentido, pensar a performance arte como um desses passos, um desses caminhos da produção da mensagem nos encoraja a ampliar o entendimento de educação — principalmente na inter-relação comunicação educação —, o que nos permite então considerar o corpo como produtor de mensagens.

O corpo na performance arte possibilitaria uma ação comunicativa que fuja de uma concepção educativa simplista, autoritária e tradicional, onde o processo de aprendizagem venha por mais de uma voz, podendo levantar questões e temáticas também sobre corpo e

gênero. Com isso, a *performer*⁴⁷ acabaria sendo agente desencadeador de relações, de provocações, de incômodos, de sensações e experiências. Observando a performance arte como ação comunicativa — ou como estratégia de comunicação, pois utilizaremos no texto estratégia como sinônimo de ação — consideramos que ela promove o cruzamento de elementos sócio-culturais, e acrescentaria ainda, elementos da própria vida cultural do *performer*.

O corpo como produtor de comunicação e mediador educativo desconfigura e chacoalha a fixidez e isolamento tradicionais da educação forma, "gerando temperaturas mais quentes e estabelecendo pontos de conexão com a cultura que está do lado de fora", que está nas ruas diluindo assim as barreiras dos saberes e que, por isso mesmo, "não se pode conceber uma experiência pedagógica em que a referência cultural não esteja presente". (RIBEIRO, 2007, p. 157).

Desse modo, o conceito de ação comunicativa nos fornece base para nossa investigação a respeito das **intenções** e **motivações** que o sujeito-*performer* procura na produção de suas performances. Além disso, nos instiga, como Jesús Martín-Barbero, a observar a comunicação em processo. Esse processo, de acordo com Ribeiro (2007) acontece por meio de suas diferentes expressões comunicativas "verbais e não verbais" podendo resultar em diferentes padrões de interação. A ação comunicativa nos aconselha a considerar também a própria performance arte como estratégia comunicativa, em que produz — em diferentes níveis, com diferentes instrumentos — uma interação comunicativa. Dizendo de outra forma, pensar a comunicação em ação nos possibilita enxergar na performance arte um recurso, uma plataforma corporal, um aparelho orgânico comunicativo-educativo.

3.2. Corpo emissão-produção-recepção de mensagens

Investigando a ação comunicativa nas performances arte seria impossível deixar de discorrer a respeito da concepção moderna de corpo ligado a contextos históricos, sociais e culturais. Para isso, refletimos sobre o corpo como sendo um espaço de agenciamento da cultura histórica em que está inserido, como bem reforça a teoria feminista. Tal entendimento abala qualquer concepção naturalista e biológica em relação ao corpo, fornecendo novos horizontes para entendê-lo como marcado por processos/mediações históricas e sociais. Nesse

⁴⁷ Nas passagens em que me refiro às minhas interlocutoras como *performers* irei tanto me referenciar nos artigos o/a *performer*, para seguir assim a maneira como as três entrevistas se referem a si mesmas. Ora utilizando o artigo o, ora utilizando o artigo a.

sentido, seguimos as concepções de corpo trabalhadas pelo antropólogo francês contemporâneo David Le Breton (2012), e do filósofo Michel Foucault (1984, 2011) tendo assim um panorama do espaço que o corpo ocupa no debate atual.

Nos Estudos Antropológicos desenvolvidos por Le Breton (2012) percebe-se considerada ênfase na compreensão de que o corpo é, antes de qualquer coisa, evidência da própria existência. Trazendo ao corpo a noção de movimento, de modificável e suscetível às marcas de cada cultura o autor nitidamente refuta em seu trabalho uma visão unilateral e biológica dos corpos,

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem [ser humano] apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. (LE BRETON, 2012, p. 7).

Desse modo, é possível perceber o corpo como marcado por traços culturais e também por inscrições de discursos institucionais — instituições aqui compreendidas por Estado, Escola, Igreja, Família, a Mídia. Nesse sentido, se não é mais apenas por determinação biológica, o que constituiria, mais detalhadamente, o corpo? A pesquisadora Silvana Goellner (2010) mostra algumas pistas utilizando a palavra **entorno** para aproximar o orgânico das relações sociais e suas mediações:

Mais que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... Enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. (GOELLNER, 2010, p. 29).

Diante da concepção biológica dos corpos, Le Breton (2012, p. 64) reforça a complexidade dos aspectos simbólicos sociais-culturais da existência corporal. Complexidade ignorada pela perspectiva sociobiológica, pois quando empreende uma análise do corpo a partir — apenas — de trocas celulares estaria assim dissolvendo toda uma dimensão simbólica das relações de poder, de classe, raça e gênero. O autor se segue no plano da constituição social, histórica e cultural dos corpos se opondo, portanto, a visões essencialistas e naturalistas, assim como a própria concepção de corpo nos Estudos Feministas (HITA, 2005). Ao pensar o corpo como materialidade em construção pelas mediações que o social apresenta, Le Breton (2012), questiona o caráter **imutável, a-histórico e binário** do entendimento biológico dos corpos. Além disso, observar a corporalidade apenas por seu

aspecto orgânico, de músculos e ossos, acaba por dissolver suas produções comunicativas, essas que para Le Breton (2012, p. 8) são fundamentais à existência humana, pois sua movimentação corporal está intimamente ligada às interações entre os sujeitos.

Dito isso, seguimos por certo, no mesmo sentido da perspectiva comunicativa traçada até aqui. Podemos pensar até que Le Breton (2012) também pensa os sujeitos comunicantes como emissores-receptores-produtores, pois encontramos em sua perspectiva o que chama de repertório de "gestos e mímicas", comunicando aos outros sujeitos suas palavras. Considerar, portanto, o corpo a partir de uma análise sociológica é mergulhar nas relações entre os sujeitos e assim se aprofundar nos microprocessos de formação da corporeidade.

Tomando em conjunto esse debate, vale considerar então que o corpo representa um campo de construções sociais-culturais e, principalmente, apresenta-se embebido por disputas de poder, um poder-saber que para Foucault disciplina e normatiza os corpos. Foucault (1984, 2011) não nos descreve ou responde às questões contemporâneas sobre o corpo, faz justamente o contrário. Formula mais e mais questões e fundamentalmente, quando se propõem a traçar uma história do corpo com base na história dos castigos, instiga a **pensar** sobre o corpo. Os estudos do filósofo estão localizados temporalmente entre os séculos XVII, XVIII e primeira metade do XIX, o autor traça um meticuloso desenho da transição entre as práticas de castigo e punições públicas para ao que passa a ser desenvolvido como uma economia dos direitos suspensos. Com essa retomada histórica, torna possível observar os efeitos dessa passagem, como a substituição dos carrascos provocadores de dores para uma penalidade incorpórea — de suposta isenção de dores — que agora conta com guardas, médicos e educadores. Por certo, percebe-se o esforço em não perder de vista as relações que o poder envolve, seja por estratégia de resistência ou por uma tecnologia disciplinar.

Assim, os castigos modernos, nos fazem pensar substancialmente nas instituições disciplinares, aquela que traça espaços, delimita linhas e define normalidades. No corpo então, a partir de uma regra de conjunto, ou a regra da suposta maioria, se estabelece uma diferenciação entre os sujeitos em relação uns aos outros e, com isso, hierarquiza, dilui, exclui, espiro o que está de fora do que foi estabelecido como normal. A normalidade, para Foucault, é na era moderna um dos principais instrumentos do poder disciplinar. Por isso, o corpo para Foucault (1984, p. 28) estaria mergulhado em um campo político, embebido nas relações de poder. Assim, conhecer o corpo, entender e falar sobre ele estariam ligados aos saberes do corpo. Saberes autorizados apenas às instituições de discurso legitimado podendo, com toda a certeza, **dizer** sobre o corpo.

Quando o corpo assume uma potência política, o poder que se entende em sua materialidade seria relacional, agindo como uma microfísica do poder. Pensar o poder como micro, é entendê-lo como uma rede de relações estabelecidas estrategicamente e, principalmente, considerar a acessibilidade do poder como pontos de luta e inversão dos pólos de forças. Há, com a noção de poder em Foucault (1984, p. 29), possibilidade de conflito, de reação e estratégia.

Tal ênfase faz pensar, então, o corpo como potência produtora de 'poder-saber', pois trata-se não de renunciar o poder (com certo medo deste), ao contrário, necessário seria considerar que o corpo é também campo de interesses, de investimento político, e assim, tomar o corpo como parte da microfísica do poder, pois nele também localiza-se o saber. (FOUCAULT, 1984, p. 31).

Considerando, portanto, o poder como uma rede de relações de diferentes poderes, nos chama atenção exatamente aquele que normatiza, o poder da norma. Através do disciplinamento estabelece-se o que seria então, **normal**. A normalidade serve, desse modo, de base às coerções sociais, se estabelecendo a partir do que lhe escapa, do que se afasta dela, dos inadequados, dos desviantes, dos monstros anormais. Falando de monstros, o filósofo expõe a problemática do anormal nos campos jurídico e científico da Idade Média ao século XVIII. A figura do monstro — tão possível na idade média, como na contemporaneidade — viola as leis jurídicas e sociais, combinando o impossível e o proibido violando além de tudo as leis da natureza,

O monstro (...) é o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave — monstros. É a mistura de duas espécies, é o misto de duas espécies: o porco com cabeça de carneiro é um monstro. É o misto de dois indivíduos: o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça, é um monstro. É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. É um misto de vida e de morte: o feto que vem à luz com uma morfologia tal que não pode viver, mas que apesar dos pesares consegue viver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro. Enfim, é um misto de formas: quem não tem braços nem pernas, como uma cobra, é um monstro. Transgressão por conseguinte dos limites naturais, transgressões das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata, na monstrosidade. (FOUCAULT, 2011, p. 54)

Ao refletirmos sobre as considerações de Michel Foucault, o corpo passa a tomar espaço de lutas, de mensagens, de contra-mensagens. Lugar de marcas sociais hegemônicas e por isso mesmo, com as performances artísticas, o corpo apresenta-se como um campo de possibilidade das contra-emissões. Se é dele/nele que a heteronorma, que o poder da norma, investe sua tecnologia política de vigilância, seria nele em que as resistências e os contra discursos seriam produzidos.

Assim como ressalta Foucault (1984, p. 30) o elemento importante a ser colocado sobre os traços culturais são as marcas do corpo como marcas de poder, pois quando os corpos são marcados por valores, normas ou referenciais da cultura, quase automaticamente estabelecem-se lugares para esse corpo. Seguindo com enfoque de gênero as formulações de Bourdieu e de Foucault, a filósofa do campo dos Estudos Culturais Suzan Bordo (1997, p.19), salienta que mais que lugar de inscrições o corpo é agente da cultura, afirmando que mais que um "texto" o corpo seria um lugar "prático" de exercício do poder/controle social.

Traços, marcas discursivas, relações corporais entre os sujeitos, disciplinas normalizadoras do corpo, portanto fazem parte da pauta de discussões contemporânea. O que se diz do corpo, o que se comunica com ele ou através dele, os discursos-poderes que dele emitem, que perpassam ou se repetem fazem parte de um corpo enredado de informações. Um corpo que comunica suas próprias mensagens-mídia de viés contra-hegemônico.

Assim, o corpo é compreendido também como espaço de agenciamento de comunicação e nele problematizamos uma maneira específica de emitir mensagens: a **performance arte**. Porém, o termo performance escapa a qualquer tentativa de conceitualização fechada, pois tem se popularizado de diferentes modos, nas mais diversas linhas das artes, da literatura e das ciências sociais. Vale ressaltar que nos interessa pensar a performance a partir de seu grande campo, os Estudos da Performance, investigando assim a sua potência crítica cultural.

3.3 Atitude *queer*, há movimento nas ruas e nos textos acadêmicos

Nesse momento do texto começaremos a adentrar nas ruas perigosas dos Estudos *Queer*, tateando com nossas mãos o que estamos propondo: *queerizar* a comunicação. Para isso será preciso adotar uma tática para chegarmos até as contribuições que os Estudos Feministas de perspectiva *queer* trazem aos Estudos da Comunicação. A tática a partir de agora será trazer ao texto as vozes — que nas ruas representam a atitude *queer* — mescladas aos textos deste marco teórico. Nesse movimento contínuo entre as ruas e os textos, traremos a descrição do contexto socio-político das décadas de 1980 e 1990 — período de intensa produção dos Estudos *Queer* — indicando a epidemia da AIDS como o momento histórico demarcador de corpos. A AIDS intensifica, como veremos, uma cisão binária entre o que é considerado natural e anti-natural, pois acabou provocando a produção do imaginário a partir dessas categorias, demarcando como se pode ou não existir. Os Estudos *Queer* é, em princípio, a crítica máxima da noção de natureza.

Seguiremos pontuando rapidamente grupos ativistas⁴⁸ que exibiam suas resistências a esses modelos normativos de vida, para logo após retornarmos às questões *queer* pautadas academicamente. Com isso, chegaremos próximo ao entendimento do sujeito *queer*, traçando por fim as considerações dos "saberes esquisitos" ao campo da comunicação.

Para preparar o espaço mais a diante, reforçaremos nossa provocação em *queerizar* a comunicação. Para isso traremos ao debate da comunicação as questões levantadas pelos Estudos *Queer*, daí o interesse em abordar o conceito de heteronormatividade nos objetos da comunicação, problematizando seu aspecto normativo e obrigatório do regime heterossexual. Nesse sentido, a principal contribuição do pensamento *queer* à comunicação é possibilitar observar por outros lugares, redirecionando o olhar aos sujeitos em desacordo com norma social, com a hegemonia dos corpos e identidades sexuais, ou seja, aos sujeitos *queer*. Além disso incentiva observar os detalhes, aprofundar o olhar nas práticas cotidianas de resistência e principalmente, mudar a comunicação de seu lugar muitas vezes tão cômodo. Vale ainda pontuar mais duas chaves de reflexão que aparecem nessa corrente de pensamento, do poder e resistência.

Um elemento importante para pensar o *queer*, estaria assim na **resistência**. É a partir da perspectiva de poder como variável e relacional entre o histórico e o cultural, que o filósofo francês Michel Foucault (1984, p. 29) traz destaque às relações de poder, pois seria no interior das estruturas normativas que a luta da resistência ocorreria. Trata-se de uma reviravolta ao pensamento tradicional do poder, pois fomenta pensá-lo como microfísica potencializadora de resistências. O poder não estaria apenas sob domínio do Estado e das classes dominantes, mas também acessível como uma rede de relações e posições estratégicas, "um poder que se exerce, mais do que se possui". Seguindo o autor, Louro (2009) afirma que o filósofo abriu outros caminhos ao pensamento moderno do conceito quando,

se dispôs a examinar a dinâmica do poder e afirmou que esse funcionaria numa espécie de rede, exercido a partir de múltiplos pontos que, simultaneamente, também produziram resistências. Reviravolta, que para além da repressão, acentuou o caráter produtivo e positivo do poder. Assumindo essa noção, faz sentido, então, pensar por onde se infiltra o poder, como se manifesta e as inúmeras respostas que incita. (LOURO, 2009, p. 139).

Entre um dos pensamentos, formulações e comentários teóricos enredados⁴⁹ aos Estudos *Queer* está portanto o de Michel Foucault. Tal aproximação se dá, principalmente, na

⁴⁸ Será trabalhada de maneira mais aprofundada nos próximos itens.

⁴⁹ Utilizamos o termo "enredado" no mesmo sentido de Louro (2009), refutando a busca por verdades.

concepção de poder e resistência, suas relações e como se produz. É possível perceber ainda em seu pensamento audacioso o que Tamsin Spargo (2007) chama de "catalisador intelectual". Isso porque o historiador, ativista e gay — de práticas demoníacas — entrelaçou e correlacionou: conhecimento-sexualidade-poder. Acreditamos ser mais conveniente pensar, então, como o pensamento *queer* circula Foucault, pois o filósofo não é o *queer*-fundador nem o *queer* era a meta de seu pensamento. Tendo isso nítido, seguiremos pensando como a sua concepção de poder pode ser considerado um ponto de partida, assim como um provocador-fomentador constante das criações *queer* contemporâneas.

Além dele, outros teóricos/as podem ser lembrados na influência desse pensamento. Como os pensadores também franceses Guy Hocquenghem e Jacques Derrida, a antropóloga feminista norte-americana Gayle Rubin, e o argentino-brasileiro Néstor Perlongher⁵⁰ e, principalmente, Teresa de Lauretis, que em uma conferência na Califórnia no início de 1990 usou pela primeira vez o termo *queer* para se referenciar a uma Teoria — denominando Teoria *Queer*. (MISKOLCI, 2012, p. 22). Para fugir do termo engaiolante **teoria**, as teóricas/os contemporâneos tem preferido utilizar Estudos *Queer*. No Brasil, tais estudos entram pelas portas da Educação com Guacira Lopes Louro, podendo ser lembrada como uma das autoras que mais instigaram o debate *Queer*.

Mesmo não sendo *queer*-fundador, as contra narrativas que Foucault formula à história e ao discurso dominante sobre sexualidade, trouxeram alguns pontos de partida para colocar o corpo sexuado como central na reflexão social-cultural. Perguntas como "o que da história sobre o sexo é verdade?" possibilitou rechaçar a suposta repressão das sexualidades, entendendo a "hipótese repressiva" como dispositivo de controle. Por isso, a sexualidade é uma categoria construída histórica-cultural-social mais do que apenas biológica. (FOUCAULT, 2011). Portanto, quando acionamos a sexualidade estamos propondo investigar as instituições e os discursos que "formam" essa sexualidade. Entretanto, menos que a verdade sobre ela, ou suas causas e origens — se são inatas, biológicas, culturais — o que nos interessa e também a Foucault, é o seu funcionamento dentro da sociedade. Ou seja, de que maneira os dispositivos da sexualidade — pensando o que se pode e o que não se pode — impossibilitam, marcam, podam ou anulam as existências fora da cultura heterossexual dominante.

⁵⁰ Respectivamente, a publicação de "O desejo homossexual", no início dos anos de 1970, Jacques Derrida por suas pistas a desconstruir estruturas de linguagem e binarismos, o artigo "Pensando sobre sexo", as publicações "O negócio do michê" de 2008, e "O que é AIDS?" de 1987.

É necessário ainda retornar a uma importante versão histórica desenvolvida por Michel Foucault. Com seu tom audacioso o filósofo, rebatendo as versões tradicionais da história estabelece conexões e continuidades a respeito da **sexualidade**. A perspicácia, nesse pensamento, estaria ao trazer para a contemporaneidade o entendimento do homossexual como categoria construída do conhecimento e não como identidade para a descoberta de si. Sendo assim, homossexual aparece como categoria reguladora de práticas, servindo como tecnologia do sexo para promover justamente com a sua diferenciação — entre homossexual e heterossexual — a lógica capitalista da procriação (SPARGO, 2007). Haveria então, sujeitos que formariam e dariam continuidade a família tradicional assim como existiriam aqueles que não. As aberrações da norma procriativa seriam então, a partir desse período, separadas e um vasto aparato de terapias seria acionado. Os ajustes estariam disponíveis por toda uma tecnologia médica, científica, educativa. Encontramos aqui um marco fundamental ao pensamento *queer*: o marco reprodutivo.

Retornando às ruas do anos 1980, podemos ainda ouvir o eco da contra-versão da história tradicional em território norte-americano. Nessa época — de borbulhante crítica cultural — houve uma forte recusa a incorporar para si a categoria médica homossexual. Ainda com forte aversão a esse discurso, grupos ativistas e de performance arte começam a propor outras formas de auto intitulações como por exemplo, gays e lésbicas. Tais categorias aparecem naquele contexto como Tamsin Spargo (2007) reforça, de resistência e orgulho.

Nesse período, precisamente no finalzinho dos anos 1970, a figura do homossexual foi sendo cada vez mais associada aos riscos, aos perigos, principalmente às doenças contagiosas. A entrada da AIDS nas ruas de São Francisco pode ser citada como um dos momentos históricos mais aniquiladores de sujeitos com práticas e identidades não normativas. O documentário "*We were here*"⁵¹, nos traz depoimentos sufocantes quando descreve o cotidiano, os vazios, as não respostas e, especialmente, a solidão que corria pelas calçadas dos Estados Unidos. Narra um cotidiano sem informação, sem cuidados médicos, sem apoio ou interesse seja do Estado ou da mídia tradicional, para distribuição de, no mínimo, informação.

Nesse desconforto as veias sociais fervilham, o medo e as exclusões-violências que a epidemia trazia, cresciam. O que provocou o estouro de manifestações em reação a essa sensação de extermínio. Nesse contexto estadunidense, grupos como por exemplo, ACTUP⁵² de forte impacto ativista-perfomático produziram ações diretas, invadindo igrejas, canais de

⁵¹ Documentário "*We were here*" de David Weissman (2011).

⁵² *AIDS Coalition to Unleash Power* (AIDS coalizão para desencadear o poder - tradução livre)

televisão, paralisado até a Bolsa de valores em Nova York. Vestindo camisetas com a sigla do grupo, *bottoms* e lenço nos pescoços, os integrantes percorriam as ruas de braços enlaçados para exibir cartazes com triângulos cor de rosa e frases como "silêncio = morte". O ACTUP tem grande importância ao pensamento *queer*, por que principalmente,

foi um grupo capaz de aglutinar diversos coletivos que até aquele momento não haviam trabalhado politicamente juntos (gays, lésbicas, transexuais, negr@s, latin@s, acompanhantes, putas, mulheres em situação de pobreza e viciados/as)(...) ACT UP, introduz a raiva, a denúncia direta e explícita, as ações ilegais (roubos em supermercados para pagar medicamentos ou conseguir comida para quem estava doente, por exemplo.) boicotes em ações públicas, intervenções em igrejas e ministérios, ou seja, desafiava a ordem social e política com um discurso radical. (SÁEZ, 2005, p. 69, tradução livre)

Entretanto, o entendimento plural de existências — como visibilizado por grupos acima citados — esteve presente na minoria dos grupos políticos-ativistas com intenção de projetar positivamente a imagem de gays e lésbicas. Concomitantemente às ações de rua havia uma grande preocupação institucional em ilustrar de maneira normativa-positiva-higienista os estilos de vida gay e lésbico, produzindo o que Spargo (2007) chama de "políticas assimilacionistas". A imagem que reflete essa assimilação ao estilo social dominante, podemos lembrar, por exemplo, a de Ricky Martin, com sua barba bem feita, terno bem alinhado, sapatos brilhantes, dentes brancos e sorriso estampado em seus *videoclips*. Foi assim imagéticamente sendo produzido e divulgado um estilo de vida "ideal-gay" norte-americano como uma construção forçosa de subjetividades-corpos ligados a valores brancos de classe média/alta, predominando o "masculinismo na cultura gay dominante". (SPARGO, 2007, p. 42 tradução livre).

Justamente a esse imaginário coletivo masculinista normativo que sujeitos *queer* de identidades outras, bissexuais, "bichinha-pobre"⁵³, sapatão-caminhoeira, mariconsa-lésbica, ou sadomasoquista, começam a produzir a sua crítica a essa identidade unificadora e assimilacionista defendendo — tanto nas ruas como nos textos acadêmicos — a expressão de suas práticas de desejo, consideradas bizarras. Opunham-se ao modelo normativo midiático Ricky Martin, aos discursos que determinavam os limites "legais" de como poderia agir as identidades lésbicas e gay. Assim, uma multidão em resistência tentava encontrar uma rota de fuga às políticas "assimilacionistas", encontrar um espaço de existência sem cobranças

53 Termo muito utilizado em contraposição aos discursos gays brilhantes, que encontramos nas frases-pólvoras de Paulo Belzebrichy no funk "Solange to aberta" inspirado em Michel Foucault entre outras filosofias: <http://soundcloud.com/paulobelzebrichy/>

normativas. Foi assim que alguns pontos de conexão se formaram, sujeitos espiçados pelo estilo de vida normativo-higienista começavam se atrair, a se unir mais por suas similaridades políticas e suas práticas eróticas, e menos por sua identidade sexual (SPARGO, 2007).

Dizendo de outra maneira, os grupos que começam a se formar após a epidemia da AIDS se unem por desejos que anseiam e exercitam, não apenas por seu gênero. Um caminho estava sendo traçado, para além das políticas identitárias, outras narrativas a contar suas próprias histórias. Sendo refutando, também, o modelo gay-lésbico ofertado pelas instituições, pois não contemplava os estilos de vida plurais. A posição política em negar os estilos de vida normativos que delimitam como se pode ou não se pode agir, pode ser considerada um dos principais alvos do olhar *queer*, ou seja a predominância social que elege como obrigatória a heterossexualidade⁵⁴, mesmo sendo ela divulgada como homossexual.⁵⁵

Voltemos agora à teoria, pois cabe lembrar que a produção teórica dos Estudos *Queer* apresenta, ao final dos anos 1980 e no início dos anos de 1990, uma problemática ampla e complexa, principalmente por pensar a oposição binária na produção do saber. Além de observar a organização da sociedade, que como denuncia, está solidificada no hetero-pensamento, os Estudos *Queer* podem ser considerado complexos, também, por sua crítica ao entendimento hegemônico do social e a maneira como suas narrativas — que nomeiam e enquadram — traçam quais sujeitos podem ou não sobreviver socialmente. A respeito do projeto político *queer*,

O *queer* busca apontar e compreender os sujeitos em conflito com a ordem de gênero vigente, mas seu compromisso político é o de evidenciar a produção de diferentes identidades não categorizáveis e a necessidade de mudar o repertório existente para que os indivíduos qualificados como menos humanos, perseguidos, até mesmo assassinados, possam encontrar um mundo habitável e mais acolhedor. (PELÚCIO; MISKOLCI, 2007, p. 267).

O pensar *queer* instiga a desestabilizar certezas, provoca novas percepções, posiciona-se como contra o modelo hetero-reprodutivo de um hetero-referencial e mais, incita a uma posição política crítica às ordens/normas estáveis de gênero. Vale ainda levantar a questão, quais seriam as características do sujeito *queer*? Richard Miskolci (2012, p. 32) arriscaria na descrição: "esquisitas, estranhas, anormais, bichinhas, sapatões", já Beatriz Preciado (2005, p. 126, tradução livre) acrescentaria, "sapa-loba, bigode-lésbico", para pontuar "resistência

⁵⁴ Miskolci (2012, p. 26), a esse respeito afirma "não são apenas homossexuais que se sentem em contradição com as normas."

⁵⁵ O conceito de heteronormatividade será trabalhado no item "Perturbando o hetero-pensamento" desse mesmo capítulo.

lésbica à incorporação da feminilidade heterossexual". Entre tantas demarcações da diferença, há quem, com seus seios e bigodes, desafie a norma.

Os Estudos *Queer*, portanto, negam-se a considerar em suas produções teóricas um sujeito normativo e universal, enxergando suas questões de outro lugar, de dentro dos bueiros, nos desencontros e conflitos. A perspectiva *queer* sugere além disso,

o questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva. As questões insolúveis não cessam as discussões, mas em vez disso, sugerem a busca de outras perspectivas, incitam a formulação de outras perguntas, provocam o posicionamento a partir de outro lugar. (LOURO, 2001, p.14).

Ao trazer para as discussões da comunicação a problemática do sujeito universal, estamos pensando juntamente com as discussões já há tanto tempo levantadas pela Teoria Feminista. E é nesse ponto, em que mesclamos a concepção dos sujeitos *queer* com o sujeito da comunicação que, acreditamos assim tornar possível, a pesquisa em comunicação pautada por outro viés epistemológico, procurando seus objetos em outros lugares, em um lugar outro. O filósofo Martín-Barbero (2009) nos chama a atenção, especialmente, para um certo aprisionamento teórico quando delimitados — com exatidão — nossos objetos e, por isso, nos sugere a procurar nas pessoas, no cotidiano, o exercício da comunicação, segue o autor:

"atrevemo-nos a inventar um outro modo de pensar a comunicação, já não mais a partir da psicologia social norte-americana ou da semiótica francesa, mas a partir da cultura, das culturas, da nossa própria vida social e cultural. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 144)"

Ainda com os sujeitos *queer*, para marcar esse encontro que propomos entre os Estudos da Comunicação e os *Queer*, acreditamos ser relevante frisar dois aspectos fundamentais desse diálogo. **Primeiro**, o lugar de fala desse sujeito. Os sujeitos *queer* são aqueles que trazem ruído ao binarismo emissão-recepção, que desestabilizam qualquer norma que os aprisionem em um corpo, ou em uma escrita normativa, pois propõem novas palavras. Quem ocupa o lugar de voz, nos Estudos *Queer*, é o sujeito interessado em transbordar barreiras, em reinventar seus próprios códigos, em circular por mídias radicais, interessado, ainda, em emitir as suas próprias mensagens.

O entendimento de sujeito que nos interessa para *queerizar* a comunicação é aquele "sujeito cansado" de reproduzir o que recebe, que procura possibilidades em co-arquitetar de seus próprios saberes. Trata-se, então, de um corpo que comunica por canais da mídia radical.

Com o conceito de mídia radical estamos pensando uma comunicação que resista a norma, que tenha certo impacto estético, que crie sua própria imagem, contando suas próprias histórias. Corpos que através de mídias ao seu alcance — seja pelo celular, por uma intervenção de rua, por uma tatuagem em seu corpo — pois o corpo para Downing (2004) é mídia. Consideramos então, um corpo que comunica através dessa sua mídia, que questione a cultura hegemônica, pensando aqui a hegemonia heterossexual. Corpos que questionam a noção clássica e tradicional da comunicação emissão-recepção. O entendimento de sujeito com os Estudos *Queer* propõe outros modos de vida, de existência e por isso mesmo outras maneiras de comunicabilidade, outras e plurais misturas de expressão comunicativa, bagunçando, trazendo ruído a tal coerência linear da emissão-recepção.

O **segundo** aspecto que gostaríamos de frisar é a respeito do entendimento de corpo que os sujeitos *queer* possuem, pois costumam exercitar de múltiplas maneiras seus desejos, múltiplas maneiras de vida e de flutuantes identidades. Faz do seu corpo o seu instrumento de guerra. Faz do seu corpo a sua própria mídia. Consideramos aqui para *queerizar* a comunicação aqueles corpos desajustados, desencaixados. Corpos perigosos por não se identificar na lógica dos meios e dos fins, da emissão-recepção que é tão própria do funcionalismo. Consideramos, portanto, corpos que tem seios e barba, que transbordam em gordura corporal ou que possuem no lugar de braços, galhos com frutas híbridas.

Portanto, pensar a comunicação acontecendo apenas nas mídias, nos artefatos tecnológicos, nas instituições hegemônicas, sem considerar a produção dos sujeitos e sua reação cotidiana à heteronormatividade, ou ainda, conceituar a comunicação presa ao bloco fixo dicotômico da emissão-recepção, já não é suficiente perante a, pluralidade híbrida cultural, às descrições de si mesclando diferentes reinos que os sujeitos assumem na contemporaneidade. E é com certa curiosidade que seguiremos ao próximo capítulo, para investigar quais relações e, como a performance arte, em corporalidades tão plurais poderia alcançar potência educativa.

4. ESTRATÉGIAS DE FUGA

Alcançamos até aqui — com o mergulho em águas turbulentas — os elementos que nos oportunizam fundir textualmente as observações, as impressões, as experiências de campo com as leituras teóricas, que devorei ao longo do processo de investigação. Chegamos, portanto, no momento em que já elaboramos imageticamente o espaço cultural Casa Selvática, em que já apresentamos em cores, colagens e recortes nossas interlocutoras e que já expomos nossas ferramentas conceituais.

Queerizando a comunicação com o auxílio das performances *queerizadas* da Casa Selvática, chega agora o momento de traçarmos uma rota, uma ação, uma tática ou uma estratégia de fuga (no seu sentido de escape). Uma tentativa em fugir, ou de no mínimo resistir à heteronormatividade. As estratégias de fuga desse capítulo nos apresentam a performance arte como ação comunicativa, nos mostram possíveis maneiras de perturbar o hetero-pensamento da comunicação e além disso, de borrar e expandir nossos imaginários, muitas vezes, presos ao cânone da educação formal.

4.1 Performance arte como ação comunicativa política-educativa

“Tenho certeza de que, enquanto descíamos a grande escadaria, eu parecia ser a mesma de sempre, uma menina embasbacada de doze anos, toda braços e pernas. Mas secretamente eu sabia que havia sido transformada, comovida pela revelação de que os seres humanos criavam arte, de que **ser artista era ver o que os outros não conseguiam ver.**”

Patti Smith (grifos nossos)

Ao nos depararmos com a complexidade da performance arte, foi preciso definir um caminho para o debate sobre esse conceito. A maneira que encontramos foi, primeiramente, trazer para o texto as narrativas de nossas interlocutoras, pois descrevem a ação performática de modo intimista e metafórica. Fazem imaginá-la como tendo tentáculos de um polvo. A esse sentido palpável da performance tecemos em seguida a teia conceitual de Carlson (2004, 2011), Goldberg (2004) e Downing (2004), os/as quais nos aconselham observar sua potência crítica, sua auto-reflexão e experimentação. Compondo tal complexo conceito, os/as autores/as nos permitem considerar a performance como estratégia política-comunicativa. Isso quer dizer que o sujeito-*performer* encontraria em seu corpo a propulsão estratégica para

emitir suas próprias mensagens, fazendo de seu corpo a sua mídia. Nesse sentido ao fruir seus incômodos com o próprio corpo, o sujeito-*performer* pode alcançar forte reação aos processos hegemônicos, ou seja, a performance também é de crítica-cultural.

Considerando a performance como ações realizadas com o corpo, uma arte que evidencia temáticas e corporalidades, um fazer artístico **que mostra aquilo que outros não conseguem ver**, continuamos a nos envolver com o debate traçando uma breve linha histórica a partir de 1960 chegando até os anos 2000. Com esse exercício temporal resgatamos as principais produções performáticas — de grupos como ACTUP, Dzi Croquettes e *performers* como Cuco Fusco, Lygia Clarck — apresentadas nos Estados Unidos e no Brasil. De modo a ilustrar o que chamaremos nesse item de performance político-artística. É preciso ainda, retornar à década de 1910 e voltarmos, precisamente, ao Dadaísmo de Zurique-Suíça em 1916. Nesse período surgia um dos primeiros centros artísticos a experimentar a performance arte: o Cabaré Voltaire. Um café-cabaré onde o Dada foi sendo idealizado, um café cujas paredes seguravam pinturas em linhas e colagens, as noites eram temáticas com apresentações musicais e performáticas ao som de violinos invisíveis e pianos sem teclas. Sigamos agora para a grande teia dos Estudos da Performance.

A fim de encontrar uma aproximação com o conceito de *performance art*, ou performance arte — entre suas diversas vertentes teóricas — Carlson (2011) lança uma pergunta ao campo dos Estudos da Performance⁵⁶: "o que é performance?". Uma pergunta que ele mesmo considera "difícil", por se situar dentro de um campo de estudos "complexo", que se interliga a diferentes áreas do conhecimento como Sociologia — principalmente Antropologia —, flerta com a Comunicação, ligada a Psicologia, Linguística e História da Arte. Tateando uma descrição-definição, RoseLee Goldberg, (2006, p. 8) nos conta que a performance ao longo do tempo tem sido um "**meio ou um canal**" para dirigir-se a um público, levando questões críticas em relação, principalmente, às concepções hegemônicas de arte e cultura. Tal obra, como a autora chama, pode ser produzida como um "espetáculo" (solo ou grupo) e também como criação do próprio *performer*. Sendo possível agregar a ela elementos para iluminação, figurino e música simples ou sofisticados. Escandalizando e chocando a platéia seja no teatro ou na esquina, no café ou no bar, a performance apresentaria assim, criticidade.

⁵⁶ Os Estudos da Performance, ou *Performance Studies* possui complexa trajetória, e por isso não seria possível reduzir aqui em poucas páginas tal complexidade. Apesar disso, é através dessa escola teórica que conseguimos identificar caminhos e organizar nosso item. Sobre essa discussão ver entre outros, Schechner (2002) e Férel (2009).

As falas de nossas interlocutoras — A Gui e Théo, o belo — se arriscam pensar com a complexidade da pergunta: "O que é performance?" Encontramos no diário de campo, uma passagem em que a Gui nos conta que a performance seria "*uma intersecção de linguagens, um **polvo** que se alimenta de diversas linguagens artísticas para fazer uma outra coisa*". A Gui nos mostra também em sua entrevista que a performance pode ser uma maneira de trabalhar na "*própria carne*", uma ação de sua própria vida. O corpo seria, então, a sua própria obra. Tomando o corpo como ferramenta de emissão de suas mensagens, ainda é possível perceber na fala de Gui o sentido de "aderência" que a performance alcança, chegando a compará-la com um polvo. Um polvo por justamente reunir imagetivamente os reinos e, assim ilustrar a *performer* como tendo muitos tentáculos, que buscam elementos em diversos lugares para aderir em suas mãos-ventosas diferentes linguagens e objetos. Com essa possibilidade artística, Gui ainda mostra como a performance pode ser um "*manifesto de si*",

acho que a grande pira da perfo... o mais forte... o mais foda... é tipo o processo... é essa alteração da própria vida e como essas coisas caminham juntas... (...) **porque é o manifesto de si**, né? O manifesto da pele, da carne, dos ossos, das vísceras, ao contrário do teatro... que pega um tema. Mas a perfo está sempre no lugar da não representação... ao contrario do teatro que representa e conta uma historia... e a perfo vai na **própria ação**, um pouco diferente. (grifos nossos)

A própria ação que Gui nos relata parece estar intrinsecamente ligada à atitude do corpo, ao seu movimento cotidiano e não tanto ao texto, aos objetos ou à fala. A noção de manifesto para Gui vai na mesma direção que caminha Goldberg (2006): ambas pensam o corpo como um meio alternativo — aos convencionais da arte e da comunicação — para avaliar e experimentar o próprio cotidiano. Além disso, quando a Gui afirma que seu trabalho é um "*manifesto de si*" é possível pensar também no aspecto que Carlson (2010) nos chama atenção: a performance como "alavanca crítica". Um manifesto de si como alavanca crítica à cultura hegemônica, pois possibilita como Gui expõe, "*recosturar-se*" a outros elementos, a outros "*reinos*", comunicar-se por outras linguagens para além da tradicional.

Começando portanto a traçar um desenho de performance tão próxima ao corpo, à subjetividade e, principalmente, ao próprio sujeito, é possível imaginar a emissão de suas mensagens por meio de performances político-artísticas, tomando a própria performance como ferramenta estratégica de comunicação. Ainda com a pergunta em mente "o que é performance?", Carlson (2004, p. 216) concordaria com o exposto acima, pois quando aponta uma possível resposta (a esse questionamento), o autor diria que a performance é um fascinante processo de "auto-experimentação" e "auto-reflexão" tanto para as questões

culturais como pessoais. Dito isso podemos refletir agora sobre o que Théo chama de afeto. Para Théo haveria uma ligação afetiva entre sua vida e suas produções, pois seria a performance o elo de ligação, de continuidade entre os conceitos estudados e a produção da performance. Com isso, Théo nos diz que a própria construção da performance se mescla às suas questões pessoais, pois "*é autobiográfico!*". Segue trecho em que o autor também descreve a performance como "autobiográfica",

Quase por definição, os seus praticantes não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criadas por outros artistas, mas nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas experiências específicas numa dada cultura ou no mundo, que se tornam performativos pelo fato de os praticantes terem consciência deles e por os exibirem perante um público. (CARLSON, 2011, p. 29).

Algumas pistas, então, já permitem estabelecer que a performance arte na contemporaneidade pode ser considerada uma atividade humana praticada com o corpo, utilizando-se de poucos objetos cênicos, quase nenhuma mobília, no palco tradicional ou na rua. O seu figurino, ainda, pode vir de um pequeno guarda-roupas pessoal ou camarim. Atentemo-nos um pouco mais aos detalhes desse figurino, pois são eles fundamentais. Seu foco pode estar desde na própria nudez, até nos pequenos espelhos colados um a um no sapado de salto alto. Tanta energia desprendida nesse corpo *performer* precisaria então de uma certa audiência para "exibir-se" emitindo sua mensagem a alguém. Nesse ponto, a fala de Gui ilustra bem isso, "*uma arte super egóica... que também tem tudo a ver com nossos tempos... individualistas, egóicas, e novas!*". O ato de exibir-se que Carlson (2004, 2011) nos conta, está também na fala das interlocutoras principalmente quando expressada nesse sentido *egóico*, que quer dizer "falar de si o tempo todo". Já para Théo, além de oportunizar a exibição, o corpo da *performer* mostra-se como um campo de saber antigo em que a arte é esse saber que todos os corpos possuem, por isso se refere a ela como uma ação quase mística, "*na performance é esse momento presente que se dilata em uma outra perspectiva de magia mesmo...de...de arte!*".

É importante ainda ressaltar que o conceito de performance arte foi delineado teoricamente de forma simultânea à formação dos Estudos da Performance. O conceito é marcado histórico e teoricamente como um "fenômeno americano" desenvolvido e praticado fortemente nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, principalmente, entre os movimentos de contra-cultura, feministas e gay-lésbicos. (CARLSON, 2004; 2011).

Entretanto, Goldberg (2006) nos apresenta um cenário da performance arte um pouco mais flexível à fixidez do conceito nos *Performance Studies*. Pois nos leva aos primeiros

experimentos perfo-artísticos. É na Europa, em outro espaço-tempo, que a autora nos desenha uma época em que — a performance como a entendemos na contemporaneidade — começa a ser elaborada, desenvolvida e inventada. A ação performática é tomada inicialmente por artistas Futuristas e Dadaístas como expressão liberta na experimentação de si. Voltemos para a década de 1910, no finalzinho desse período, em 1916, em Zurique-Suíça. Entremos agora em um dos cafés mais importantes da História da Arte Performance: o Café Cabaré Voltaire.

Fugindo de Munique na Alemanha e da Primeira Guerra Mundial, os/as artistas Hugo Ball e Emmy Hennings chegam à Suíça um ano antes da estréia do Cabaré Voltaire. Inspirados nos cafés-cabaret de Munique, organizam juntamente com um grupo de jovens artistas e escritores/as um espaço de arte que — como conta o próprio panfleto informativo distribuído na semana de sua abertura — "tem o objetivo de criar um centro de entretenimento artístico". Segue ainda mais um trecho do informativo: "A ideia do cabaré consisti em que artistas convidados se apresentem diariamente, fazendo **performances artísticas** e lendo suas obras". (GOLDBERG, 2006, p. 46, grifos nossos).

Assim, abre-se espaço para a experiência criativa artística, em que a própria declamação e performance se tornam a motivação crítica e erótica para redescobrir e refazer o que se compreendia por arte naquele período. O Cabaré Voltaire foi assim se tornando o solo para a criações importantes do movimento artístico em Zurique, com suas noites temáticas, com as apresentações sempre inéditas da poeta Emmy Henning, com os grandes tonéis de cerveja e as altas gargalhadas espalhando-se por entre as pequenas mesas. Eram luzes amareladas a iluminar as experimentações poéticas e performáticas que criavam assim o importante movimento artístico: o Dadaísmo. Nessa "taberna festiva", as palavras eram inventadas, os poemas escritos em versos sem sentido, as vogais equilibravam-se em poemas sonoros, ali haviam máscaras e figurinos sendo criados. Segue um trecho das anotações que Goldberg (2006, p. 50): transcreve a partir das anotações de Arp⁵⁷ — um dos jovens dadaístas fundadores do espaço,

No palco de uma taberna festiva, multicolor e heterogênea, veêm-se várias figuras peculiares e bizarras representando Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, madame Hennings e esse humilde servo. Um pandemônio total. As pessoas ao nosso redor estão gritando, gargalhando e gesticulando. Nossas respostas são suspiros de amor, saraivadas de soluços, poemas, mugidos, e miaus (...). Tzara está forçando as nádegas para trás com uma dançarina oriental. Janco está tocando um violino

⁵⁷ Arp escreveu a nota para o quadro *Cabaré Voltaire*, pintado por Janco, também dadaísta da época. Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, (1916). (GOLDBERG, 2006, p. 49).

invisível, e parece exagerar em mesurar e trejeitos. Madame Hennings, com o rosto de madona, está sentada com as pernas em *spaccato*. Huelsenbeck está batendo sem parar no grande tambor, com Ball acompanhando-o ao piano, pálido como um fantasma. Deram-nos o título honorário de niilistas.

Trazendo essa ilustração dadaísta, podemos afirmar com Goldberg (2006, p. 86) que seria o Dadaísmo a fomentação artística que "mais influenciaria" a construção de performances no período pós-Segunda Guerra Mundial. Seria com a ferocidade crítica Dadaísta aos modelos hegemônicos da arte e da cultura, com seu "improviso, simultaneidade e surpresa", que encontraríamos as principais referências expressas na performance a partir dos anos de 1960. Haveria portanto, desde o Cabaré Voltaire uma forte expressão político-crítica. Justamente essa forte afetação crítica Dadaísta, que influenciaria os grupos de arte performance que viriam a produzir seus trabalhos a partir da década de 60. (GOLDBERG, 2006).

Retomando agora o cenário artístico dos anos 1960 e 1970, uma das performances mais lembradas da época é a "*Cut Piece*" de Yoko Ono, que antes mesmo da década de 70, em 1965, subiu ao palco com uma tesoura, incentivando que o público cortasse seu vestido, uma ousadia pra época, pois escancarava de uma maneira diferente — talvez até cínica — a violência aos corpos. Arriscamos dizer que as ações performáticas passam a produzir corporalmente temáticas "politicamente engajadas", como Carlson (2004, p. 179) coloca. Por mais que ainda não se intitulassem "*performer*" ou "performance" diferentes grupos de ação contra-culturais desenvolveram uma maneira própria para unir conceitos, problemáticas, ou questões teóricas ao corpo. A essa prática — que une conceitos teóricos a sua investigação corporal — Golberg (2006, p. 142) chama de "arte conceitual". É com ela que as *performers* voltam-se para seus próprios corpos com uma atitude séria e política para emitir suas inquietações com menos objetos e mais com seus corpos.

Dito isso, é possível lembrar aqui da referência máxima em arte performance desde a década de 1970: Marina Abramovic⁵⁸. É possível perceber a importância que o corpo alcança em sua obra, pois seu corpo foi sendo expressão e comunicação de si. A artista nascida na Sérvia toma para si os perigos e riscos em desconstruir limites⁵⁹ e dicotomias entre arte/corpo,

⁵⁸ Seria preciso citar toda uma lista de *performers* experimentando seus corpos, entretanto não nos cabe aqui aprofundar nessa literatura, principalmente porque outras pesquisadoras do campo das artes já veem construindo vasta pesquisa, como é o caso de MAGALHÃES, Fernanda (2010). Tanto em sua tese de doutorado como no livro ilustrado "Corpo re-construção ação ritual performance" a autora nos infla com detalhes sensíveis das performances em que o corpo é seu suporte, mais do que isso, direciona seu olhar aos corpos fora da norma, aos corpos gordos.

⁵⁹ Para mais sobre Marina Abramovic ver: ABRAMOVIC, Marina (2013), tradução de Ana Ban.

vida/palco, dor/sofrimento. Santos (2011, p. 15) — para citar apenas uma das extensas produções de Abramovic — aponta a série de trabalhos intitulada "*Rhythm*" como exemplo de "ações em que a artista testou os limites do corpo em várias situações, resistindo à dor e ao sofrimento físico/psicológico".

Na referida obra — especificamente no ato "*Rhythm 10*" — Abramovic utilizou 20 facas e para gravar sua performance, 2 gravadores de áudio. Com as mãos abertas, ia movimentando ritmadamente a faca entre seus dedos também abertos, um movimento bem tradicional da Rússia. Assim que se feria, com o movimento da faca, escolhia uma outra entre as 20 facas já separadas e assim registrava sua arriscada operação com o gravador de áudio. Abramovic quando completou 20 ferimentos, apertou o play da gravação de áudio e em uma tentativa dolorosa, tentou repetir aqueles mesmos movimentos registrados na fita. Assim, a *performer* fundia e confundia passado e presente, explorava o ruído das facas, o ruído do tempo e da replicação. A partir das produções conceituais de Marina Abramovic, podemos visualizar o que Goldberg (2006, p. 142 grifos nossos) descreve "a arte conceitual implicava a *experiência* do tempo, do espaço e do material, e não sua representação em forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto **meio de expressão**."

Percebemos então o corpo como meio de comunicação direta a emitir as principais questões culturais por meio de diversas linguagens. Os anos de 1960 e 1970 representam uma época de forte efervescência cultural e política, em que os principais sentimentos fervendo nas ruas eram de "irritação e raiva diante dos valores e estruturas dominantes" (GOLDBERG, 2006, p. 142). Enquanto os Estudos Culturais, a Teoria Feminista e os Estudos Gays-Lésbicos (mais tarde reunindo-se nos Estudos *Queer*) aproveitavam a linguagem textual acadêmica para comunicar suas demandas, muitos desses leitores/as e escritores/as encontravam na linguagem corporal-artística uma maneira mais atrativa para comunicar conceitos e problemáticas teóricas, encontrando na performance uma arte-ferramenta politicamente radical.

Os reflexos da irritação e raiva dos anos 1960 e 1970 do contexto estadunidense puderam ser sentidos em território Latino Americano. Impulsionados pela ditadura militar, repressão, violência, assassinatos, torturas e silenciamentos, grupos artísticos brasileiros voltaram-se ao corpo para com ele provocar estardalhaço diante das repressões que recebiam. Com pelos em *glitter*, peitos cabeludos em purpurina, corpos com barba cultivada, pernas peludas em contraste com salto alto e roupas tidas como femininas, maquiagem e figurinos explosivos em cores, o grupo de atores/bailarinos Dzi Croquettes se tornou uma importante referência no cenário artístico brasileiro e parisiense na década de 1970.

Dzi Croquettes⁶⁰ ainda é lembrado por sua ousadia em confrontar a ditadura usando purpurina, inteligência e ironia. Com intercâmbio que traçaram entre Brasil e Paris, expressavam no palco — nas entrelinhas na ditadura — sua posição política contrária às ações militares brasileiras. Para ainda ilustrar, recorro à descrição de Thayz Athayde (2013),

"Purpurinas no bigode e no peito cabeludo, corpos musculosos e sunga fio dental. Os Dzi Croquettes mexiam com todos os significados do que é ser homem e ser mulher, mexiam com a sexualidade e com a heterossexualidade, não havia mais identidade sexual. Ali, todas e todos se atraíam por aquelas pessoas que estavam no palco, fazendo cenas memoráveis, usando seu corpo de forma política". (ATHAYDE, 2013, online)

O Rio de Janeiro, nesse mesmo momento, ainda foi palco para Lygia Clark⁶¹ e Lygia Pape. Santos (2008, p. 27) dá destaque às Lygias, pois movimentaram o cenário brasileiro com suas experimentações performáticas, por mais que ainda utilizassem esculturas em suas produções, acabaram por dar início aos primeiros trabalhos com performance. Já Goldberg (2006, p. 202) enaltece as artistas por sua "consciência política no cerne de suas obras". Lygia Clark é ainda uma das artistas lembradas por nossa interlocutora da pesquisa, a Gui, dizendo ser "uma das que eu mais gosto, ah... como gosto de Lygia!".

Retomando o território da performance em solo norte americano, com a virada dos anos 1980 para 1990, as temáticas pós-colonialistas foram sendo introduzidas. Isso fica evidente na performance "*Two Undiscovered Amerindians Visit* (1992)"⁶² da artista negra Coco Fusco, uma das *performers* mais importantes por "interpretar tanto a prática como a teoria intercultural contemporâneas" (CARLSON, 2004, p. 202). A performance citada é considerada por Carlson (2004, p. 202), uma das mais emblemáticas na temática culturalista, a inspiração para a sua produção pode ser encontrada nas tradicionais feiras/shows/circos que exibiam as "aberrações e o exótico". Exibiram-se, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña dentro de uma grande gaiola dourada durante três dias. Vestindo um figurino detalhado referenciando "indígenas e sua cultura nativa", era possível sentir ao redor da gaiola o

⁶⁰ É possível visualizar mais sobre o grupo com o documentário Dzi Croquettes – Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (Brasil, 2009).

⁶¹ Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica formavam o núcleo de Concretismo aqui no Brasil. Os 3 compartilhavam da mesma estética em suas produções, que passaram entre as décadas de 60 e 70 a expressar suas temáticas políticas.

⁶² Trabalhando junto com Coco Fusco na época, Guillermo Gómez-Peña também é um dos *performers* mais significativos para as temáticas culturalistas da performance na América Latina, participando também do grupo *La pocha Nostra* (Performance pedagogia radical), baseado em São Francisco, mas com forte influência latino americana. Para isso ver: <<http://www.pochanostra.com/>> ou <<http://lapochanostralivearchive.tumblr.com>>

sarcasmo e a sátira que exalavam nessa representação imagética já tão colonizada. (CARLSON, 2004).

Nesse sentido, a performance ganha espaço nos modos de fazer cultura. Vai além de um raso reflexo cultural, para se fortificar como arena de negociações, realizações e provocações ao que se tinha como culturalmente inteligível. Nesse período as ações de rua ainda não se nomeavam "performance" sendo então denominadas "*guerrilla theatre*"⁶³, justamente por se oporem ao modelo teatral hegemônico. Daí vem o interesse de determinados grupos feministas em expressar suas críticas sociais em relação às hegemonias, que na época — tratando aqui do campo das artes — se concentravam na hegemonia masculina da prática artística. Assim, feministas das artes se apropriaram dessa atitude "*guerrilla street, guerrilla theatre*" encontrando nessa atitude a atrativa ferramenta política para constituírem um dos grupos de arte-feminista mais lembrados na contemporaneidade: o *Guerrilla Girls*⁶⁴.

Daí o interesse de diferentes teóricas feministas em se envolverem com grupos ativistas-corporais para — grosso modo — traduzirem corporalmente o seu pensamento crítico referente a uma dada época. O que faz com que as dinâmicas, tensões culturais e preocupações teóricas dos Estudos Culturais, Pós-coloniais e Estudos *Queer*, se tornem centrais na produção do pensamento crítico das performances entre o final dos anos 1980, começo dos 1990 e também, observada na contemporaneidade.

Nesse sentido, podemos inferir que as temáticas das ações performáticas contemporâneas estão mais próximas do contexto social e cultural do próprio *performer*, pois trata, particularmente, da trajetória de vida do/da artista. Isso em comparação com as experimentações e expressões da identidade tão marcadas dentro, por exemplo, do movimento artístico Dadaísmo, em que seus integrantes faziam questão de expressar, em suas produções, as temáticas voltadas ao próprio desenvolvimento dadaísta, batendo sempre na tecla identitária "Dada". Em outras palavras, a partir dos anos 2000, as temáticas ao redor da

⁶³ Teatro guerrilha (tradução livre), o termo foi cunhado por Davis R.G, no final dos anos 1960. *Guerrilla Theatre* surge para descrever as ações mais populares que se utilizavam do corpo, do ambiente público - ou espaços não teatrais - e que se afastavam das características do convencional fazer teatral, para levantar questões políticas à públicos mais amplos. Tais ações mais populares se relacionavam às críticas da Guerra do Vietnã e à homofobias, pois relatavam as questões de "iniquidades" dos grupos "minoritários". (CARLSON, 2012, p. 180) Para mais informações sobre o termo, ver Schechner (1970) "Guerrilla Theatre: May 1970".

⁶⁴ Interessante notar que nesse período artístico o coletivo *Guerrilla Girls* já utilizava elementos de animais não-humanos em suas montagens fotográficas, exemplo disso é o uso de máscaras de macacas de modo a permanecerem anônimas. Podemos pensar também, que essa referência aos animais não-humanos pode estar relacionada à parte das discussões teóricas feministas, principalmente apresentadas por ORTNER, B. Sherry (1979) quando questiona os binarismos de natureza e cultura, ou ainda por Donna Haraway (2009) em seu "Manifesto ciborgue".

performance arte dizem respeito sobre a autobiografia de quem a produz, diferentemente das performances no café Cabaré Voltaire. Isso porque as fronteiras entre vida e arte mostram-se cada vez mais diluídas no fluídico território da performance. Como afirma Théo, o belo, "*não há como pensar minhas produções separadas de minha vida, porque é muito autobiográfico!*".

As novas concepções de performance na virada das décadas citadas acima foram tomadas como propulsoras políticas, ou como chama Downing (2004) arte politicamente ativa. Ativa para resgatar e ressignificar a noção de "audiências passivas, moldáveis e inertes" e ressignificar em um sentido mais radical: o de "reagir e resistir". Com isso, as ações performáticas realizadas principalmente pelo grupo ACT UP⁶⁵, são consideradas pelo autor como "abordagens novas à estética da mídia radical". A arte performática, ou a performance radical, para Downing (2004, p. 193), precisariam principalmente responder a "toda a gama de possibilidade de baixo custo e impacto direto". O que por seu impacto direto, poderíamos dizer que caracteriza o grupo ACTUP.

Cabe lembrar que o grupo vestia prédios com camisinha, invadia empresas de telecomunicações atrapalhando transmissões ao vivo, adentrava em igrejas interrompendo missas, chegando até paralisar a bolsa de valores de Nova York, em Wall Street. Isso para comunicar em maior escala a falta de informação, de tratamento, de visibilidade no contexto da AIDS. Segue Downing (2004, p. 195), detalhando as ações diretas do grupo. A primeira quando imprimiram cédulas falsas de dólares e a segunda em uma missa,

(...) de um lado (do papel) reprodução de cédulas de dólares, de outro, comentários mordazes. No reverso da réplica da nota de 10 dólares, lia-se 'Homens brancos heterossexuais não podem pegar aids... NÃO SE FIE [Confie] NISTO' (...) 'pessoas estão morrendo enquanto você brinca de negócios'. O grupo interrompeu a missa na catedral St. Patrick, em 1989, para protestar contra as constantes denúncias do cardeal O'Connor contra o uso da camisinha e as relações homossexuais. Um dos manifestantes atirou ao chão uma hóstia consagrada, ação que despertou o horror e censura da mídia convencional.

Nesse sentido, Downing (2004, p. 195) se aproxima de Carlson (2004; 2011), pois afirma destacar-se no final dos anos 1980 e 1990 — de intensas performances político-

⁶⁵ Trago para o texto as ações do grupo ACTUP - *AIDS Coalition to Unleash Power* (AIDS coalizão para desencadear o poder - tradução livre) por duas razões: a política e a afetação. Política por me representar em oposição ao extermínio gay que parece ter sido a AIDS, como sugestiona Spargo (2007). Afetação, pois ao terminar de assistir o documentário *We were here*, de David Weissman (2011), caí em lágrimas soluçando por uma incompreensão do que realmente foi a epidemia da AIDS. O ACT UP formado em 1987, utilizava o slogan *Fight for life, Fight for AIDS*. Uma interessante pesquisa, com a mesma temática de coletivos ativistas é a de WROBLESKI, Renata (2013) a respeito to coletivo feminista ativista de rua *Fierce Pussy*.

artísticas — a "fusão direta da atividade política, de mídia e artística". Isso corrobora com Goldberg (2006, p. 204), visto que a autora afirma ser a performance no final desse período, "frequentemente usada como forma de protesto social". Estas características da performance foram se tornando referência ao final dos anos 1990, aquarelando-se com a entrada dos anos 2000. Sem barreiras temporais — por mais que precisemos utilizá-las para organizar nosso pensamento — a arte performática permanece sendo "uma forma extremamente reflexiva e volátil que os artistas utilizam em resposta às transformações de seu tempo" (GOLDBERG, 2006, p. 217). Ou ainda com a autora,

Hoje a arte da performance reflete a sensibilidade célebre da indústria de comunicações, mas é também um antídoto essencial aos efeitos do distanciamento provocado pela tecnologia. Porque é a presença mesma do artista performático em tempo real, da 'suspensão do tempo' dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central." (GOLDBERG, 2006, p. 216)

Após essa retomada histórica, seguimos o conceito de arte performance "moderna" ou "contemporânea" como trouxemos aqui com Carlson (2011): como meio de expressão/comunicação de **atitude política**. Como vimos, havia criatividade crítica pulsando já em suas primeiras aparições nos cafés-cabaré. É com essa pista que seguiremos a investigação dos *performers* da Casa Selvática, pensando a arte performance de vanguarda como um desafio às definições, ou usando os termos de Goldberg (2006, p. 216), "imprevisível e provocadora", ou ainda como nossa interlocutora Gui nos instiga em sua fala, como uma prática contemporânea que se tinge nos diversos tentáculos da performance-polvo.

Rumo ao próximo item desse capítulo, retomemos algumas ideais: o conceito de performance arte nos auxilia a traçar um caminho inteligível na grande teia dos Estudos da Performance; a ação performance está sendo pensada aqui como ação comunicativa — como o espaço corporal estratégico para emitir mensagens — ou seja, corpos produzindo comunicação radical. Diante disso propomos a observação de questões não levantadas até o momento. Percebemos com o debate exposto que há possibilidade de engajamento e potência crítica com o corpo, assim a partir de agora iremos desenvolver o ponto nodal de nossa discussão: a heteronormatividade. O que nos motiva com isso é pensar, justamente, uma atitude radical da arte performance a perturbar o hetero-pensamento, a transbordar a norma através de gordura e pelos, a curto-circuitar o hetero-imaginário arriscando denunciar, com o próprio corpo, as marcas de gênero. Por certo, a heteronorma insiste em reiterar a suposta "coerência" — de corpos e de gênero — excluindo o que está fora dela, o que na fronteira da heterossexualidade existe. (BUTLER, 2012).

4.2 Perturbando o hetero-pensamento

"Como uma *mestiza* eu não tenho país. Fui despejada do próprio lugar onde nasci, mas mesmo assim todos os países são meus, porque eu sou a irmã de todas as mulheres, porque eu posso ser a amante de todas as mulheres. (como lésbica — mesmo sendo bem recebida assim — eu não sou de nenhuma raça-etnia, só que ao mesmo tempo sou de todas elas). Há uma mistura-*queer* em mim em todas elas."

Maria Anzaldúa (tradução livre)

O debate sobre o conceito de heteronormatividade, acreditamos, se alinhava com a proposta em *queerizar* a produção comunicativa. Isso se dá no sentido de enxergar determinados corpomídias como de intromissão e perturbação à matriz de coerência de gênero, pois com a direção apontada por Monique Wittig e Judith Butler, podemos pensar que a proposta política de determinadas produções performáticas parecem estar alinhadas com a crítica ao hetero-pensamento. É nesse sentido que a partir de agora seguiremos com o texto: primeiramente com a suposta "atualização" de Simone de Beauvoir em Butler (2012); seguindo em um breve contexto do termo disparador **heterossexualidade compulsória** de Adrienne Rich (1993), passando por Wittig e Butler; até chegar de fato ao conceito de **heteronormatividade**.

O questionamento das normatividades e dos modelos de comportamento pautados na heterossexualidade aparece explicitamente na fala de Théo, o Belo. Na entrevista me conta que uma de suas maiores preocupações é a respeito da "*normatividade que os ambientes que deveriam ser nossos.... vão adquirindo*", e ainda levanta a questão, "*como vamos acabar com a normatividade em nossos meios?*". Quando Théo faz essa pergunta percebo que se remete ao que observa em ambientes culturais alternativos, me contou que acaba vendo constantemente "*as bichas todas trabalhadas na homonormatividade!*". Logo depois, seguiu narrando sobre uma de suas produções performáticas, a que apresentou em um desses ambientes que chama de "*normativo*", e quando perguntei o que o fez continuar mesmo estando desconfortável naquele ambiente afirmou,

Querida é chocar as bichas homonormativas — falei: "ah é viado? Agora vocês vão ver o que é uma bichona louca! E aí eu fiz esse babado...uma bicha selvagem maluca... Cu na cara da plateia... um número Orgiástico![sobre seus trabalhos] Um amigo me disse "era isso que você queria né bicha?! Virar transformista mesmo né? Virou, ta feliz..." Para ele é isso né... eu virei uma transformista. Ah, mas tá ótimo querida! (...) Não tenho problema em ser transformista...eu não tenho problema em ser nada dessas coisas... e daí fico pirando muito com essas coisas, **como vamos acabar a normatividade no nosso meio?**

As regras a serem seguidas pela heteronormatividade, que tanto preocupam e incomodam Théó, o Belo, acabam por se manter, na reiteração de gênero, nas marcas de gênero. Mas o que poderiam ser consideradas marcas de gênero? Quais seriam as suas relações com a reprodução compulsória da heterossexualidade? Butler (2012, p. 45) responderia que a primeira marca divisória entre os gêneros estaria relacionada ao entendimento de masculino/feminino e, conseqüentemente, ao de homem/mulher. A filósofa ilustra de maneira concreta essa automática associação quando afirma ser já nas seções de ultrassonografia — antes mesmo de nascer — que as marcas de gênero são "embutidas no corpo". Discursivamente ao se perguntar, "é menino ou menina?" seria acionada a construção de todo um caminho comportamental e social com regras e condutas, para que o corpo ali em formação siga os modelos pré estabelecidos pela cultura hegemônica, e mais, do que é permitido ao ser menino ou menina. Qualquer des-ajuste que o corpo apresente fora dessa "coerência" binária, seria considerado, como afirma Louro (2004, p. 16), "incompreensível ou patológico".

Pautando-se nesses pressupostos, dizer que um ser social seria uma mulher por seus órgãos genitais, e por isso considerada "normal", não mais seria o suficiente para compreender o entorno, as mediações, as fronteiras, as marcas culturais, que tal categoria carrega. Nesse sentido, Butler (2012) torna complexo o questionamento de Beauvoir (1980, p. 9), quando instiga a refletir sobre um **fazer-se** mulher, e não mais apenas **tornar-se**. A filósofa produz assim, o que chama de "matriz de inteligibilidade social de gênero", ou seja, o que se entende socialmente por mulher faz parte de uma matriz de gênero enumerada em: vulva-mulher-feminino-heterossexual.

A partir de tal matriz a proposta seria então pensar a heterossexualidade como compulsória. Uma norma social que impulsiona os sujeitos para dentro da matriz, e, por essa coerção, Joana Pinto (2007, p. 23) reflete, "como ser se não ou 'homem' ou 'mulher'?" Os discursos, a linguagem, marcariam as diferenças no corpo através do que se diz sobre seus gêneros, demarcando no corpo como ele **deve** ser.

As reflexões sobre a matriz heterossexual que Butler (2012) sinaliza com a categoria heteronormatividade são inspiradas no debate feminista de um contexto do chamado feminismo lésbiano da década de 1970. Nesse debate de diferentes correntes, questiona-se principalmente as verdades universais sobre a categoria mulheres, sexo e homem. As vozes que circulam são as de Gayle Rubin, Adrienne Rich e Monique Wittig, escancarando

imposições, normas, padrões e valores que a categoria heterossexualidade compulsória oculta em sua corriqueira normalidade.

Pensada a partir de uma vontade em desassociar as práticas do desejo⁶⁶ da materialidade do órgão sexual — visibilizando diferentes relações possíveis no campo da sexualidade, a categoria heterossexualidade compulsória denuncia a imposição e definição de apenas uma maneira de relacionar-se socialmente. Como nos mostra Elisete Schwade (2010, p. 60) "O modelo imposto seria baseado na diferença naturalizada dos sexos", dito de outra forma, haveria uma obrigatoriedade/compulsória — e não uma escolha — conduta heterossexual.

As teóricas feministas lésbicas, além de entenderem os diversos campos do conhecimento como articulados ao hetero-pensamento, também questionam suas categorias de análise. A crítica situa-se principalmente nas categorias "homens" e "mulheres". A argumentação desse período histórico-feminista seria de que a forma de vida — entendendo também as práticas eróticas, produção cultural — que a categoria **mulheres** se articula, estaria destoante ao estilo de vida **lesbiano**.

Entretanto, antes de seguir a reflexão sobre o que Butler (2012, p. 45) chama de heteronormatividade⁶⁷, seria necessário pensar a respeito do pensamento hetero de Monique Wittig (1980). Para a teórica que se intitula lésbica declaradamente radical feminista, a linguagem — os discursos estruturalistas —, assim como a psicanálise de Lacan, constituem uma "ordem simbólica" do pensamento social. Tal pensamento se articula com conceitos constituídos através de uma noção invariante do sujeito heterossexual. Isso quer dizer que sua articulação teórica baseada no sujeito universal heterossexual não considera em sua leitura científica o que a autora chama de lésbicas, feministas e homossexuais masculinos. Nesse sentido, o pensamento hetero estaria reproduzindo, por meio de categorias/conceitos e de teorias modernas, uma interpretação do social apenas por um viés heterossexual.

Assim, Wittig (1980, p. 5) aponta o caráter opressivo do hetero-pensamento, pois este carregaria consigo uma tendência "para imediatamente universalizar a sua produção de conceitos em leis gerais que se reclamam de ser aplicáveis a todas as sociedades, a todas as espécies, a todos os indivíduos".

⁶⁶ Adotamos o termo "práticas do desejo" como Butler (2012, p. 39), para assim desassociar dos órgãos genitais as múltiplas formas de sentir prazer e desejo. *Grosso modo*, o termo poderia ser intercambiado por "relações sexuais".

⁶⁷ Sobre essa discussão ver também: Sara Salih (2012).

Ainda sobre a relação heterossexual, é possível perceber que o que instiga Wittig (1980) seria o tom obrigatório de sua continuidade. Os referenciais de mundo, os espaços de fala, a interpretação do social-cultural-linguagem estariam impossibilitados da criatividade imaginativa, dito de outra forma, para além do hetero-pensamento. Tendo em vista o aglomerado de significados que os conceitos teóricos carregam, a proposta seria formular "conceitos estratégicos" saindo da lógica que acumularia opressões e referenciais heteros. A transformação não estaria no nível econômico apenas, mas no político e no cultural. Esta seria possível a partir de uma diferente maneira de narrar o mundo, de contar histórias, de se posicionar nos textos, uma tentativa em desestabilizar a des-ordem simbólica.

É nesse sentido que Wittig (1980) coloca em questão as categorias "mulheres" e "homens". Para ela, estas são categorias forjadas, intrinsecamente ligadas ao hetero-pensamento, demarcando diferenças, recolocando determinados sujeitos como "outros", sobrepondo poderes, àqueles/as que não possuem espaço de voz. Desse modo, a autora traça um diferente desenho aos sujeitos sociais trazendo a especificidade lésbica e gay, "seria incorreto dizer que as lésbicas se associam, fazem amor, vivem com mulheres, pois 'mulher' tem significado apenas em sistemas de pensamento heterossexuais e em sistemas econômicos heterossexuais. As lésbicas não são mulheres." (WITTIG, 1980, p. 9).

De grande influência ao pensamento feminista da dita segunda onda, as reflexões de Wittig ecoam nos textos do feminismo contemporâneo. Isso se dá quando Butler (2012, p. 38) avança com as questões propostas por Wittig (1980), chamando atenção à heteronormatividade. O mais instigante de tal conceito está em sua denuncia normativa, pois compreende que a heterossexualidade segue uma linha contínua no que a autora chama de "matriz de normas de gênero coerente". Nesse sentido, o que pode ser considerado coerente situa-se no culturalmente inteligível, ou então, se não fosse culturalmente reconhecível, não haveria possibilidade de existência.

Dentro de tal matriz de inteligibilidade, haveria uma continuidade entre biológico/gênero/sexualidade/prática sexual, o que poderia ser entendido como, por exemplo, vulva/mulher/feminino/heterossexualização do desejo. Isso constituiria o que a filósofa Butler (2012, p. 38) chama de gêneros coerentes. O gênero feminino apenas estaria coerente se este estiver sendo exercitado em um corpo biologicamente instituído como mulher, que por sua vez, precisaria praticar seus desejos dentro do modelo heterossexual.

Se pensarmos com a filósofa que o sexo é sempre gênero, a própria denominação feminino e masculino é em si um dispositivo regulatório. Isso porque para Butler (2000) o sexo é um conjunto de normas regulatórias, regulando e determinando o que se pode ou não

se pode a partir do gênero que a própria norma regulatória marca, e que essa marca seja apenas feminino ou masculino. Obedecendo as normas da feminilidade, por exemplo, o sexo estaria assim materializando-se nos corpos. Mas, e quando o corpo não reitera a matriz — essa mesma que regula o sexo-gênero — deixando de repetir e reiterar o que o dispositivo sexo, exige? A esse corpo, resta-lhe apenas a não compreensão, torna-se assim inviável, um corpo em abjeção.

O 'sexo' é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o 'sexo' e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta.
(BUTLER, 2000, p. 154)

Dessa maneira, em certo grau, todos/as nós carregamos uma certa abjeção. Isso porque a matriz regulatória não é completa, nem integralmente eficaz. O corpo normativo se materializa a partir do que não pode ser, o corpo em desenho padrão de espessura é marcado a partir daquele que não o é, por exemplo, o corpo gordo. Os símbolos determinados pela norma como de feminilidade seriam marcados a partir dos que não o são: barba, cavanhaque ou pelos. Corpos que importam existir são escolhidos a partir dos corpos que não importariam existir, é portanto pontuado a partir do que a norma regulatória do sexo-gênero exclui,

essa matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são "sujeitos", mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas 'inóspitas' e 'inabitáveis' da vida social, que são não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do 'inabitável' é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (BUTLER, 2000, p. 155).

Com a noção do imperativo heterossexual é possível visibilizar justamente as práticas que são rivais e subversivas da matriz de coerência do hetero-pensamento. A heteronormatividade faz emergir teoricamente os sujeitos *queer* — incoerentes, descontínuos, com identidades de gêneros criativas — desordenando o culturalmente compreendido. Há sempre o que da matriz regulatória escapa, ao que do normal resiste.

Tomamos em conjunto o debate das teóricas feministas Wittig (1980) e Butler (2000, 2012) para provocar ao campo da comunicação uma tensão à dicotomia emissão-recepção. O conceito de heteronormatividade sinaliza uma produção baseada majoritariamente no hetero-

pensamento, mas que também mostra resistências. O conceito possibilita ainda enxergar as brechas da trama cultural e o que dela escapa. Incita-nos, portanto, a perturbar o hetero-pensamento, a hetero-instrumentalização dos processos comunicativos.

Nesse sentido, as formulações teóricas aqui adotadas nos acenam a um trabalho da pesquisa científica que visibilize as produções que escapam da comunicação tradicional, da educação tradicional e da heteronormatividade. Instigam-nos a observar a produção comunicativa em outros objetos além dos meios para assim enxergar ação comunicativa na performance arte. Motiva-nos a pensar o corpo como estratégia política-educativa, pensar a educação como conceito amplo, com isso pensar a partir das experiências e laços na troca dos conhecimentos.

É com o imaginário aquarelado que seguimos para o próximo item, traçando borrões na inter-relação comunicação e educação.

4.3 Borrando imaginários educacionais

"educativo não sei se é a palavra...
 porque pra mim está em outro nível...
 mais [no nível] transformador pra mim.
 Eu to muito ligada nessa coisa
 de provocar a sensação..."
Tamiris Spinelli - Miro

Quando o campo da comunicação cultural esbarra com as práticas educativas percebemos novas possibilidades, novas localidades e novas maneiras de pensar a educação. Assim, ar fresco movimenta a inter-relação comunicação-educação reinventando cenários e lugares por onde os saberes e conhecimentos perpassam. No entanto, frente ao entusiasmo desse novo campo de pesquisa, Martín-Barbero (2004) aponta os descompassos entre os espaços formais de educação e a entrada dos meios de comunicação na América Latina e nos aproxima com uma rápida contextualização da comunicação e educação no Brasil. A esse diálogo trazemos as provocações de Gómez-Orosco (1998) tencionando o binarismo emissão-recepção quando incentiva a circulação de mensagens próprias. Suzanne Luhmann (1998) nos mostra as provocações que os Estudos *Queer* trazem a educação, e assim podemos pensar estratégias de subversão aos saberes normativos. Justamente a esses saberes normativos e ao conhecimento tradicional que os filósofos Silvio Gallo (2008) e Jorge Larrosa (2001, 2013) vão se opor, e nesse debate retiram da terra as raízes que melhor possam auxiliar nas metáforas do pensamento educativo, mostrando a intensidade que a experiência atinge nas

relações educativas. Traremos ainda as intervenções narrativas de nossas interlocutoras para pensarmos a relação educativa que a performance arte pode atingir. Para ilustrar essa possibilidade, Carlson (2004) descreve o projeto e ação performática da *performer* negra norte-americana Rhodessa Jones.

Dentre as principais inspirações de Martín-Barbero (2000, 2004), para pensar também os processos educativos, encontramos a antropóloga Margaret Mead. É com o trabalho de Mead que o filósofo aponta o medo da mudança no território da educação, propondo intensificar o pensamento criativo no campo em que as áreas da comunicação e educação se inter-relacionam. Nesse sentido, podemos pensar o contexto histórico-social que o filósofo concentra sua energia: a década de 1990 na América Latina. O campo da educação em território latino enfrentava (talvez ainda enfrente) dois marcantes descompassos: o primeiro relacionado ao acesso e condições educativas para a escolaridade básica; e o segundo referente ao vácuo histórico na produção e desenvolvimento de saberes científicos e tecnológicos. Vale destacar ainda que as propostas governamentais Latino Americanas nesse período concentravam-se em ampliar e consolidar a educação formal superior. Isso para garantir o fortalecimento da produção de conhecimento técnico e individualizado, apenas. (MARTÍN-BARBERO, 2004).

Sendo assim, percebemos na contemporaneidade a dificuldade dos espaços educativos no Brasil em praticar as transformações dos "novos modos de ler" o mundo. Aqui pensemos nas diversas linguagens de aprendizado que se distanciam do livro, do conhecimento técnico e assim perceber a acentuada concepção amedrontadora e "perversa" que a tecnologia e seus artefatos causam nas práticas educativas. Dito de outro modo, as diversas maneiras de ler e sentir o mundo não poderiam ser feitas apenas através de técnicos, fixos e individualizados artefatos, muito menos quando tais artefatos acabam por serem inseridos forçosamente nos ambientes educativo. Com isso, Martín-Barbero (2004) nos apresenta um quadro mecânico e unidirecional dos modos de ler o mundo que, para o autor, são passivas e unívocas. Para enfrentar esse quadro, seria necessário perder a localização óbvia e "sagrada" dos saberes, fragmentar sua totalidade, borrar suas dicotomias livro-aluno/a e, com isso, pluralizar os imaginários educacionais.

Assim como Martín-Barbero (2000, 2004) o pesquisador mexicano Gómez-Orozco (1998) propõem repensar os envolvidos nas práticas educativas, ou como chama "sujeitos partícipes", em "seu contexto atual". A preocupação do teórico está relacionada às problemáticas envolvendo os meios nos ambientes educativos, ou à comunicação como educativa. Para o autor, as ações comunicativas necessariamente precisam exercitar uma

potente possibilidade de expressão, "o objetivo é a alfabetização cultural múltipla de todos para podermos nos expressar em distintas linguagens, com distintas lógicas de articulação, e **circular nossas próprias mensagens**, e não somente recebermos as mensagens de outros." (GÓMEZ-OROZCO, 1998, p. 251, grifos nossos).

Sendo assim, não haveria na contemporaneidade espaço para o binário reducionista emissão-recepção, pois os sujeitos estariam circulando suas próprias mensagens em todos os níveis: emitindo, interpretando, produzindo e interagindo. Entendemos a dicotomia emissão-recepção como um dos paradigmas a nos incomodar, apresentando uma noção simplificadora que exclui e demarca a diferença, principalmente quando essa dicotomia ainda se faz presente nas relações sociais-educativas-comunicativas. Esse binarismo provoca, portanto, um pensamento polarizado e simplista que impede qualquer possibilidade de existência social, de criação, de conhecimentos, de corpos, de voz, ou de ação comunicativa que seja transdisciplinar, ou que esteja fora desse modelo, "há um problema muito sério, porque para pensar transdisciplinarmente é necessário superar o dualismo, pois o dualismo é, em termos epistemológicos, a simplificação máxima do complexo e, portando, a impossibilidade de pensar a ambiguidade e as contradições. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 144).

Nesse sentido, Gómez-Orozco (2012)⁶⁸ também propõem partir de uma condição de "receptores anônimos" para uma "recepção de interlocução" sendo criativa e crítica. O que pulverizaria com a noção binária da comunicação baseada em produzir e receber, apenas. A comunicação é entendida, pelo autor, como produtora de sentidos, como participativa, como prática de criação. A comunicação nessa perspectiva é produzida a partir das próprias mensagens situando-se nos contextos histórico-social-cultural.

No território brasileiro — além dos descompassos e fragilidades que o campo educacional encontra frente à inserção das mídias tecnológicas e seu abismo na produção de conhecimento cultural —, um importante — se não fundamental — aspecto desse debate ainda pode ser pontuado: os desajustes entre os saberes sobre gênero e sexualidades nas práticas educativas da atualidade. Observemos com esse olhar de gênero, o silenciamento que a educação institucional produz sobre o corpo.

Inspirada substancialmente pelo filósofo Michel Foucault, Guacira Lopes Louro (2000, 2001, 2007, 2008, 2009) concentra sua energia teórica e traz como central ao debate

⁶⁸ CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CONSUMO - ESPM, 2., 2012, São Paulo.

educacional contemporâneo⁶⁹ as questões provocadoras dos Estudos *Queer* envolvendo as temáticas de gênero e sexualidades. O maior obstáculo para que essas pautas cheguem até as relações educativas seria justamente seu aspecto escorregadio, pois caminha para as discussões sobre o corpo, para o questionamento do que é normal/anormal, de seus valores morais e de suas verdades em discursos autorizados, "Na escola, pela afirmação ou pelo silenciamento, nos espaços reconhecidos e públicos ou nos cantos escondidos e privados, é exercida uma pedagogia da sexualidade, legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras (LOURO, 2000, p. 21).

Pautando-se nessa perspectiva *queer* procuramos pensar os saberes por meio de suas interações, em ambientes educativos não formais, com um conceito aberto da educação possibilitando considerar o próprio corpo como mediação de conhecimentos. A própria provocação e perturbação que os Estudos *Queer* provocam na educação normativa, como veremos a seguir com Suzanne Luhmann (1998), se torna o ponto em que acontece a afetação para os saberes, tornando possível trabalhar com a perspectiva aberta da educação. Essa perspectiva aberta certamente encontra barreiras e dificuldades para tornar relacional as dinâmicas sociais, históricas e culturais dentro do próprio entendimento de educação, para deixar de lado a sua carga de normatividade e seu peso de sabedoria fincado nos livros e nos professores/as.

Tais dificuldades também aparecem nas entrevistas, pois nossas interlocutoras apresentam diferentes entendimentos, ou preferências conceituais, quando tocamos no tema: **potencial educativo das performances**, apresentando discordâncias — por justamente — o entendimento de educação estar na maioria das vezes ligado aos saberes normativos. Enquanto a Gui se incomoda com a sugestão de educação, pois questiona "*o que é aprender algo?*", ou quando ainda se opõem ao "*modo cartesiano, escolar, de significado e signifiante*" —, Théó, o Belo, não se prende a isso, afirmando achar que sim, que existe nas performances uma relação educativa com uma "*energia-informação que vai passando*". Já Miro afirma que nem sempre há uma relação educativa nas performances ou em seus trabalhos de vídeoperformance, "*Não sei se educação seria a palavra, acho que não sempre... porque cada espectador tem o seu tipo de abertura*".

A performance arte é um dos elementos que nos interpela a encontrar estratégias que relacionem as áreas da comunicação e da educação como fomentadoras de novos saberes-

⁶⁹ Para o mesmo tema, no contexto brasileiro, ver: Maria Rita César (2009), Rogério Junqueira (2012).

mosaicos — aqueles modos de apreender os conhecimentos nos artefatos não legitimados, que estão espalhados no mundo, no corpo. Suzanne Luhmann (1998) encontra nos Estudos *Queer* inspiração para trazer ao campo da educação diferentes perguntas, diferentes ângulos para formular questionamentos, e com isso apresenta um cenário pedagógico em que seria possível inverter, trocar de lugar, chacoalhar de ponta cabeça a lógica da disseminação de saberes e a pretensa "iluminação dos sem luz". Com a autora é possível pensar uma atividade educativa distante da transmissão e próxima da criação de novas disposições ao aprender. Dizendo de outra maneira, a criatividade em perceber quais as relações de aprendizado são possíveis, ou não, em determinados instrumentos. Podendo assim despertar a curiosidade educativa nos sujeitos envolvidos.

A teia educativa de Luhmann (1998, p. 154) instiga a provocar e interferir nas ações e práticas cotidianas, mostra que seria necessário uma "**estratégia de subversão**" ao campo da educação. Assim subverter dicotomias, ou ainda desestabilizar o hetero-pensamento dos saberes. Isso acarretaria em novas possibilidades de leitura do mundo e traria desafios às relações de conhecimentos. Os novos modos de ler poderiam ser impulsionados por uma estratégia de subversão ao que é tido como "saber", tencionando assim o conhecimento normativo, mecânico e unidirecional.

E seria através de uma linguagem "ativista de rua", que Luhmann (1998) apresenta uma maneira criativa e não-normativa para compartilhar os saberes. A autora recorre às práticas ativistas pois afirma que há uma maneira própria em se vestir nessas ocasiões, há pulverização de práticas identitárias, de modos de viver, e de múltiplas maneiras de expressão do desejo. Nesse movimento da escola para as ruas, o "*queer* contesta autoridades e espera resistir a qualquer apropriação ideológica. [...] procurando decifrar — na ostensiva narrativa do mundo heterossexual — as entrelinhas, o que dali escapa." (LUHMANN, 1998, p. 146 tradução livre).

Luhmann (1998) tocada pelas provocações dos Estudos *Queer* fomenta e até — atreve a mudar de direção — os questionamentos do campo da educação. Isso fica nítido quando nos sugestiona ao em vez de questionar, por exemplo: "o que deveria ser ensinado/aprendido?", ou ainda "como ensinar determinado conhecimento?", seria necessário e urgente se colocar de maneira "*upsidedown*" e se perguntar "como nós viemos a aprender isso?" e principalmente: "como os saberes são produzidos nas interações?". A curiosidade educativa de acordo com a autora estaria limitada a esse binarismo "o que e como", limitando seus horizontes criativos, pois seria necessário a criação de novas disposições ao aprender. Tanto no sentido da própria formulação do pensamento como da vontade.

Diferente, mas não destoante, é a estratégia oferecida por Gallo (2008), sugestionando pensar filosoficamente a educação para que ela se faça criativa e criadora. A inspiração do autor vem de filósofos contemporâneos franceses como Gilles Deleuze e Félix Guattari. Com isso, Gallo (2008) nos incita a observar na inter-relação comunicação e educação as suas ações de resistência cotidianas, produzindo de forma livre a criação de mensagens de si. Tal visão filosófica que problematiza de forma radical a racionalidade moderna, nos possibilita outras metáforas para além do que a educação tradicional sugestiona.

Com isso, o autor nos chama atenção à metáfora arbórea que costuma-se empregar ao conhecimento,

A metáfora tradicional de estrutura do conhecimento é a arbórea: ele é tomado como uma grande árvore, cujas extensas raízes devem estar fincadas em solo firme (as premissas verdadeiras), como um tronco sólido que se ramifica em galhos e mais galhos, entendendo-se assim pelos mais diversos aspectos da realidade. (GALLO, 2008, p. 73)

Entretanto, estaria bem expressada na metáfora arbórea o entendimento aberto — que gostaríamos de pensar — do conhecimento? Refletindo a partir dessa pergunta o autor busca no filósofo Gilles Deleuze um desenho tanto quanto mais "rizomático", para imaginativamente pensarmos os saberes e suas relações como raízes a ploriferar o pensamento, pois o "o rizoma é sempre aberto", segue o autor trazendo — ao nosso entendimento de educação — um aspecto mais vegetal, pela superfície do solo e por dentro da terra como raízes a absorver os saberes,

A metáfora do rizoma subverte a ordem da metáfora arbórea, tomando como imagem aquele tipo de caule radiforme de alguns vegetais, formando por uma miríade de pequenas raízes emaranhadas em meio a pequenos bulbos armazenatórios, colocando em questão a relação intrínseca entre as várias áreas do saber, representadas cada uma delas pelas inúmeras linhas fibrosas de um rizoma, que se entrelaçam e se engalfinham formando um conjunto complexo no qual os elementos remetem necessariamente uns aos outros e mesmo para fora do próprio conjunto. (GALLO, 2008, p. 76).

A proposta filosófica de Gallo (2008), assim como a *queerizada* de Luhmann (1998), seguem no exercício elástico da prática educativa, pois requerem o abandono de binarismos, ou de qualquer intuito normativo da educação. Incita-nos a observar as relações educativas em outros espaços, em outros ambientes, nos provoca a olhar a Casa Selvática e as performances que ali acontecem como **lugar de troca de saberes**. Nossas observações de campo apontam que provavelmente pensar a educação como um conceito aberto é o intuito da Selvática, pois

se conecta muito mais com o provocar da autonomia, do escandaloso e da não-hierarquia dos saberes. Para perfurar os territórios como raízes, os processos educativos precisariam principalmente, como afirma Gallo (2008) de criatividade em voo livre.

Interessante notar que em uma de minhas anotações de campo, encontramos a metáfora rizomática para desenhar como a Casa Selvática se dispõem educativa,

Estava agora a pouco passando pela praça Santos Andrade, aqui no centro, e encontrei Stéfano Belo e Ricardo Nolasco. Acabei de contar-lhes que nos próximos dias quero sentar de baixo da escada, coladinha na biblioteca da Selvática, pois preciso começar minhas observações-anotações do diário de campo. Foi quando Ricardx me respondeu: "Queremos que a casa Selvática seja como uma universidade livre dos saberes, que os conhecimentos circulem e que se espalhem como um rizoma de troca de ideias." Ainda estou pensando sobre esse aspecto livre da educação na Selvática. (Notas do diário de campo, maio de 2012).

Para fazer pensar um outro aspecto da educação, o espanhol Jorge Larrosa (2001, 2013)⁷⁰ encontra estímulo na filosofia — também francesa — de Michel Foucault, nos apresentando o aspecto da **experiência** envolvida nas relações educativas. De modo a se opor justamente ao modelo arbóreo do conhecimento que Gallo (2008) nos mostrou, o saber da experiência traz elementos sutis à prática educativa. Nesse sentido a experiência que Larrosa (2001, 2013) sugere pensar aparece nas relações em que os saberes são compartilhados, de modo a produzir sentido, ao mesmo tempo, que o sentido acontece. Ainda, são aqueles estímulos que nos afetam com a resposta do que fazemos, dito de outra forma, com a reação do que produzimos.

Sendo assim, a experiência nos saberes está distante de uma concepção educativa fincada nos livros e nas instituições. O que o autor nos diz é que a experiência como um saber educativo não se trata "da verdade do que são as coisas", mas da captação sensitiva, do acontecimento singular, do que pode fazer sentido ou não-sentido, "a experiência [pode ser] entendida como uma expedição em que se pode escutar o 'inaudito' e em que se pode ler o não lido, isso é, um convite para romper com os sistemas de educação que dão o mundo já interpretado, já configurado de uma determinada maneira, já lido e, portanto, ilegível." (LARROSA, 2013, p. 11).

As minhas observações de campo e os exemplos que Carlson (2004) traz, também apontam a performance arte como tendo essa mesma perspectiva da educação. As narrativas

⁷⁰ CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL - UNICAMP, 13., 2001, São Paulo.

das interlocutoras mostram um olhar aberto às relações de conhecimentos em que os saberes acontecem com a experiência. Interessante notar a performance arte — como estratégia político-educativa — a "explodir" o modelo fixo da educação tradicional. Encontramos nos diários de campo aspectos semelhantes,

Para explodir com esse aprendizado modelador de existências, sinto que a Gui prefere muito mais as palavras **experiência e transformação** do que a aprendizagem. Aprendizagem e educação para Gui, parecem ser palavras carregadas de significados binários e dualistas. Ilustrou-me seu pensamento a respeito da educação com a dança xamânica em que se pode sentir a brisa do movimento de outras pessoas, em que o sentimento para as pessoas que assistem a dança é de afetação. Contou-me sobre a necessidade do erotismo para o envolvimento com as pessoas, seja na dança ou na performance. (Diário de campo, 02/10/13 - Tarde de sol entre nuvens. Lua Minguante a acalmar os ânimos e as narrativas)

Além disso, um dos exemplos mais interessantes que Carlson (2004) descreve, infelizmente rapidamente, é o da *performer* negra Rhodessa Jones⁷¹. Pegaremos esse exemplo para trançar as ideais aqui apresentadas a respeito de uma experiência educativa transformadora. O autor afirma que alguns grupos — principalmente na década de 1980 e 1990 — estavam interessados em unir as preocupações e necessidades de suas comunidades, com a performance arte, tomando assim o carácter de "ativismo social". Tais grupos se apropriavam assim da arte como espaço de trabalho social-cultural-educativo, ou como temos chamado: ação comunicativa política-educativa. Portando, como ferramenta, a performance auxiliaria no enfrentamento às desigualdades sociais e dentro do possível no próprio empoderamento dos sujeitos envolvidos.

O projeto "*The Medea Project* (1992)"⁷² é um exemplo dessa união entre as necessidades sociais de uma comunidade com a arte. Inspirada em sua experiência como educadora e em seus materiais desenvolvidos em uma prisão para mulheres em São Francisco na Califórnia, Rhodessa Jones desenvolveu seu projeto pensando na reincidências de mulheres que retornavam para a prisão. Tocada por sentimentos específicos daquele contexto,

⁷¹ De cabeça raspada, grandes brincos, anéis e pulseiras coloridas, com riso alto e movimento corporal espontâneo, Rhodessa Jones descreve em uma entrevista como foi trabalhar com as mulheres encarceradas. A entrevista está disponível no canal "*The California Endowment*" da plataforma *youtube*. Nesse entrevista é possível observar a trajetória da própria Rhodessa Jones, pois afirma ter tido contato muito próximo com o sistema carcerário, inclusive com pessoas de sua família. Além das dificuldades que teve em se apresentar como uma mulher negra artista, frente a outras mulheres (pois demarcava instantaneamente uma diferença), Rhodessa Jones afirma que uma delas simplesmente perguntou a ela, "mas o que é uma artista?" e assim passou os últimos vinte anos tentando responder a essa pergunta. Dizendo isso, ela segue afirmando que a arte é parte da transformação, além de trabalhar com a própria experiência do que quer que se esteja passando, no caso do *Medea Project* estar encarcerada.

⁷² Para mais, ver: <http://themedeproject.weebly.com/>

como depressão, auto-aversão e fracasso produziu uma ação performática — com elementos do teatro — para tentar reverter com o próprio corpo, a realidade das encarceradas. A *performer* utilizando a performance como recurso educativo, produziu para "trazer auto-consciência e auto-estima às mulheres nas prisões, [e foi] criando performances baseadas em suas próprias histórias e experiências de vida." (CARLSON, 2004, p. 196 tradução livre).

Trabalhando a partir da própria experiência a performance arte pode atingir, como já nos narrou Théo, o Belo um "*momento de expurgo*". O corpo e o que com ele se provoca acaba por proporcionar que as próprias questões do sujeito envolvido podem ser comunicadas e diluídas. A relação educativa nas ações performáticas de Rhodessa Jones transitam não tanto nos limites do compartilhar saberes ou conhecimentos, mas se aproxima tanto ao sentido da "experiência" que Larrosa (2001, 2013) nos apresenta como no sentido que foi narrado por nossas interlocutoras. A performance arte como troca de energia, de erotismo e de transformação da sua própria realidade.

Assim, encontramos ainda nas falas de Miro e Gui outros elementos além dos apresentados pelos autores/as até aqui. A experiência é um dos elementos que mais são citados pelas interlocutoras, porém a relação educativa que a performance pode atingir não está associada apenas a isso. A produção das performances envolve principalmente o provocar de sensações, seja através do erotismo e sedução ou como uma dança que irradia energias corporais.

Isso fica nítido nas falas respectivamente de Miro e Gui sobre o que de educativo há em seus trabalhos, por mais que explicitem incomodo com a palavra educação — que utilizei na conversa — narram uma experiência de saberes que é entendida como transformadora e prazerosa tanto para quem produz como para quem recebe a comunicação,

Acho que não sempre... porque cada espectador tem o seu tipo de abertura...mas muitas vezes sim. Essas experiências que eu já tive [com suas produções]. Eu tenho uma coisa com o meu trabalho... que ele causa... emoção nas pessoas... e elas ficam muito tomadas por aquilo. E vejo isso muito como transformador, mas ... educativo na forma ampla sim. Mas muitas pessoas acho que não, muitas negam e viram a cara. Já passei por experiências de pessoas virem me procurar muito emocionadas e... transformadas mesmo. No inventário [um de seus trabalhos] todas as vezes que ele foi apresentado tinham pessoas chorando. Com energias muito fortes assim... e as pessoas mesmo lidando... e quando vieram falar [comigo] falaram do corpo e de sensações e de coisas que dispararam nelas que elas nem entendem... e educativo não sei se é a palavra... porque pra mim está em outro nível... mais transformador pra mim. Eu to muito ligada nessa coisa de provocar a sensação... não de pensar que sensações você vai provocar... mas discursos que sejam sensoriais. De que sejam experiências... e que não sejam somente sentar assistir algo e ir embora. Mas **provocar experiências...** e de modificar o estado da pessoa, não só o meu. Sempre é de alguma forma um nível terapêutico pra mim porque estou lidando com as minhas

questões, mas tem uma busca de que seja uma experiência... um discurso experiência... que acaba detonando em algumas pessoas e em outras não.

Eu acho pensando nas minhas coisas de modo geral que.... que pergunta difícil! quero pensar um pouco... acho que [essa pergunta] é direta. As aprendizagens passam por vários níveis, né? O que é aprender? a pergunta antes... O que é aprender algo? E penso.... tipo como a gente é ensinado a aprender as coisas e esse modo cartesiano, escolar, tipo de significado significante.... me irrita sabe?! Eu acho que eu me oponho a essa maneira de por exemplo: eu vejo isso.... e interpreto isso. Essa coisa de interpretar algo [irrita]. Tem um livro da Susan 'contra interpretação' que ela discute como a gente foi condicionado a extrair significado das coisas... e ela vai opor a hermenêutica da arte a uma erótica da arte. E estou ainda aprendendo... e estou em crise...e estou bem chateado e em crise [com o trabalho]. Eu tento fazer é **uma erótica da arte**... onde as pessoas possam ser se-du-zi-das... [por exemplo] quando você transa você não pensa: 'ah... estou sentindo prazer'... estou sentindo prazer! entendeu? Ou quando eu danço... ou em outras várias ações do corpo eu gostaria que existisse uma erótica da arte... é fazer com que as pessoas dançam junto comigo, que essas pessoas estejam comigo nesse ritual...[a performance] é uma ritualização também de algum jeito.

A relação educativa na performance, posso afirmar a partir de minhas observações alcança uma multiplicidade de ações educativas. Digo isso, pois com as falas das interlocutoras — principalmente a de Théo, o Belo quando perguntado sobre o que as pessoas podem levar de educativo de seus trabalhos — nos mostram uma maneira plural da performance agir, transformar e comunicar. A relação educativa que a performance arte pode atingir pulsa no corpo, no movimento dos braços, nas mãos tapando a boca quando surpreendidas pelo imprevisto, pela provocação ou por sorrisos e suor na "sensorialidade" da dança. Segue Théo, o Belo,

Eu acho... eu acho [sim] acho que elas recebem um pacto, uma energia sabe? Que é maior que qualquer outra.... por exemplo eu poderia estar falando com elas, conversando... assim como converso com você... mas eu acho que é tipo uma energia que fica... e que uma hora ou outra pega! Uma informação que vai pra pessoa.... que é sensorial... ela não é (as vezes é verbal porque também falamos [na performance] e as vezes é didático) falando de formas bem direta... de várias questões.... as vezes é uma dança sabe?! Mas uma dança em que ali acontece uma sensorialidade que sai do meu corpo.... que vai pro teu corpo... e nessas sensorialidades de corpos.... no meu... no seu... em nossos corpos como atuante, atuador ou ator, nessa sensorialidade... eu vou te passando umas coisas...

Nesse sentido, os espaços educativos não-formais podem ser pensados como local que transgride as barreiras do saber normativo, que estrategicamente os subverte e impulsionam, a educação não-formal muda de lugar os conhecimentos, proporcionam diferentes linguagens, novas maneiras de ler o mundo. Refletindo a partir da Casa Selvática, percebemos que a performance arte, colocando o copo no centro de sua interação, ocupando o palco como mediador educativo tem potência suficiente para quebrar o silenciamento institucional a

respeito das temáticas do corpo. A performance arte se mostra como um recurso educativo que destoa do meio tradicional da educação, que destoa da hierarquia educador/a-aluno/a. É em organismo, sangue, pele, gordura, suor que dilui e espalha as páginas dos legitimados saberes livrescos.

Assim, por sua temática *queerizada*, a performance arte da Casa Selvática perturba os modelos de mediação educativa baseada nos artefatos tecnológicos e do próprio entendimento cultural. Com a performance discursos se multiplicam dos palcos à rua, vozes saem dos bueiros como sujeitos de fala, emergindo controvérsias e contestações. Propicia, além de tudo, a produção de mensagens de si.

De fato, podemos dizer que a performance arte pode atingir a dimensão educativa em uma perspectiva aberta, ou que ela acaba por borrar os imaginários educativos. Isso porque problematiza os modos de ler o mundo, provoca a criação de novas disposições ao aprender. O corpo se torna estratégia de subversão do saber normativo, perfurando em raízes as paredes fixas da escola. A estratégia que a performance arte busca parece ser justamente trabalhar no campo da experiência, dos saberes da experiência, e com isso as sensações desde o erotismo à crítica social se fazem presentes.

Daí o interesse em observar o corpo e a performance arte como espaço social e cultural de apropriações de conhecimento, considerando que sua produção possa instigar uma resistência cotidiana, com metáforas rizomáticas a ploriferar contra-posições às visões mecânicas, heteronormativas e unidirecionais da comunicação-educação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

se tivermos, cada uma, quinhentas libras por ano e o próprio quarto; se tivermos o hábito da liberdade e a **coragem de escrever exatamente o que pensamos**; se fugirmos um pouco da sala de estar e virmos aos seres humanos nem sempre em sua relação uns com os outros, mas em relação à realidade, e também ao céu e as árvores, ou o que quer que seja, como são; (...) se encararmos o fato, porque é um fato, de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá, e a poeta morta que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta frequência deitou por terra.

Virginia Woolf (grifos nossos)

A pesquisa que aqui desenvolvi buscou, acredito — como nas palavras de Virginia Woolf —, ter a coragem de dizer exatamente o que penso e com isso estabelecer relações teóricas/empíricas para além do mundo dos homens e das mulheres. Virginia Woolf foi uma das escritoras que estiveram ao meu lado seja em livro na cabeceira da cama ou em brisa nos passeios de bicicleta.

Busquei com a pesquisa do mestrado trabalhar alguns conceitos chaves que me despertavam vasta curiosidade. O principal deles: comunicação. Uma busca pela cultura na comunicação que se iniciou lá em 2005, ainda na minha graduação. Além desse, posso resgatar a investigação do conceito de performance arte e heteronormatividade, funcionando como minhas lanternas a iluminar o nebuloso e complexo campo dos Estudos da Performance e dos Estudos Feministas.

Motivada a produzir com a pesquisa diferentes saberes propositivos — deixando de lado o ranço denunciativo da maior parte das dissertações da área da comunicação —, em encontrar diferentes maneiras de observar a comunicação, busquei encontrar táticas e estratégias para sugestionar o corpo como território de batalhas, de emissão de mensagens e, principalmente, de resistência à heteronorma.

Nesse sentido, nosso fio condutor acabou sendo a investigação tanto da performance arte como conceito, quanto uma atividade na Casa Selvática. Com isso, mergulhei em um profundo debate sobre o corpo e suas ações comunicativas. A escolha em ter a Casa Selvática como campo de observações, me fez rever questões, rever teorias, rever concepções e epistemologias, pois uma comunicação instrumental não traria as sensações-palavras necessárias para perceber as brechas da trama cultural da comunicação. Cruzar as anotações

que realizei no diário de campo com os conceitos teóricos, acabou sendo um disparador de questões, pois na Casa observei diferentes, coloridas e criativas maneiras de produzir comunicação. Daí surgiu a curiosidade em perceber mais a fundo o que o sujeito pretendia emitir com as produções de suas performances, se elas questionavam a heteronormatividade (minha principal preocupação) e se existia com isso uma relação entre a performance e os processos educativos.

Essa dimensão do "o que" as performances da Casa Selvática pretendiam comunicar foram trabalhadas com as entrevistas narrativas e observações participantes. Num primeiro momento a questão central da pesquisa fazia todo sentido. Investigando para descobrir o que de fato as performances comunicavam. Entretanto, certo paradoxo me envolveu, pois a performance arte dos integrantes da Casa Selvática realmente parece não "querer ou pretender" necessariamente, em sua produção, emitir ou comunicar determinadas mensagens. Percebo que as produções caminham muito mais por terrenos como o da **provocação**, do que da emissão de **determinadas** mensagens.

Observo um provocar de sensações e de novos questionamentos. Daí possivelmente o motivo pelo qual no início das apresentações não ser entregue nenhum formato de *flyer* explicativo/descritivo, ou uma rota de programação e, quando isso acontece, dificilmente as palavras do *flyer* facilitam ou explicam o que está por vir, o que vai acontecer quando as luzes acenderem, nem quando as *performers* correndo atravessam a rua sem dar certeza se sabem se vai passar um carro ou não, ou seja, quando os sujeitos da performance tomam atitudes inesperadas. Sim, é com ar de improviso e surpresa, não de mensagens ideológicas já prontas, que a performance acontece.

A pesquisa de campo que empreendi, as percepções que tive nas entrevistas, apontaram que é necessário olhar para as produções da performance arte com delicado microscópio. Tal percepção acabou por rebater e tensionar a minha própria questão de pesquisa, que apresenta-se, com certeza, simplória. Ao indagar o complexo jogo de relações subjetivas performance arte com a questão "o que", corre-se o perigo de deixar de fora toda a sua carga política-artística. Em um determinado momento da observação participante, pude ouvir sem saber de quem, a seguinte frase, "existe uma peça dentro de cada pessoa". Isso me fez pensar que cada pessoa se comunica através da performance de uma determinada maneira. Até porque, se a intenção primeira das ações comunicativas nas performances arte fossem a de emitir uma mensagem específica, uma sentença fechada ou uma ideia conclusa, não seria possível perceber tantos elementos criativos, inesperados, ou "frios na barriga" que os Estudos *Queer* me ajudaram a imaginativamente encontrar.

Em relação aos temas que motivaram nossa pesquisa, entre eles a escolha dos elementos que compõem a performance, se há uma preocupação com um tema específico ou ainda qual a relação educativa que ela pode atingir, pude traçar ao final das reflexões alguns pontos em comum, outros nem tanto e mais outros bem distantes. Pude perceber que as três interlocutoras convidadas para a pesquisa narram histórias (de suas próprias vidas) de preconceito, violência e resistência. Acredito que essas narrativas em comum acabam sendo reflexo dos castigos e ajustes que os corpos não normativos recebem das obrigatórias regras. Normas e regras que Michel Foucault tanto demonstrou com sua pesquisa histórica a respeito dos desajustados, dos anormais, dos monstros sociais. Interessante pensar ainda com Butler (2000, 2012) a respeito desses corpos abjetos que desestabilizam a organização da matriz de inteligibilidade cultural.

Além disso, encontrei algumas falas que se distanciam, principalmente a respeito da relação educativa que a "perfo" possui. A Gui logo de início se recusa a pensar a performance como em uma relação fixa, fechada e cartesiana, que ao seu entendimento está ligada a educação. Prefere pensá-la com aspectos fluídicos, utilizando palavras como "experiência erótica da arte" quando instigado a pensar o que de educativo a performance arte (e suas produções) teria. Théo, o Belo, acredita que sim, a "perfo" têm uma potência do momento presente em, como diz, "comunicar alguma coisa". E essa coisa aparece em forma de dança ou como "sensorialidade entre os corpos." Isso acaba por demonstrar que os processos educativos se apresentam mais frutíferos, quando trabalhados em outras instâncias, em outros lugares. Aqui percebemos que é no corpo que os saberes são compartilhados, sendo o corpo uma das ferramentas a quebrar os muros da reprodução de normas e preconceitos.

Ao colocar os corpos não normativos em evidência nas performances, pude perceber que não há uma escolha prévia das temáticas, elas fluem pelas vivências das interlocutoras e pelas questões que lhes tocam, pois não há barreiras entre a produção artística e a vida da performer. Justamente por isso é que muitas vezes há dificuldade em decodificar alguns códigos utilizados na performance, há dificuldade de percepção e "entrosamento". Caso não se conheça pelo menos um pouco da trajetória da performer que será assistida, possivelmente mensagens passaram despercebidas. Isso fica nítido com as anotações do diário de campo, em que descrevo um desconhecido que antes mesmo de entrar na Casa — ao olhar movimentos corporais e cores incomuns — acaba indo embora. Essa é uma das dificuldades em dialogar com o entorno, uma das dificuldades em comunicar mensagens para quem não faz parte do código ali estabelecido.

Está aí o ponto nodal de nosso debate: a vontade de comunicar e expurgar de qualquer maneira — seja de forma sutil, direta ou radical — a sua revolta e indignação ao modelo heteronormativo. As três interlocutoras contam histórias sobre uma produção de arte, sobre a produção das performances que não podem ser descoladas de suas próprias vidas, de suas próprias questões; uma das questões principais, vale ressaltar, sendo a sobre as violências sobre seus próprios corpos. No caso de a Gui, percebemos isso quando nos relata a vontade em costurar-se novamente com os pedaços do que lhe foi arrancado, quando demonstra lutar para ser quem quiser. Com Miro, isso se exemplifica quando traz às suas produções seu próprio corpo, que provoca curtos-circuitos nas normas de gênero e beleza. Em Théo, o Belo, a sua própria existência fora do que sua família lhe deseja, fora do que o hetero-pensamento social lhe cobra torna-se uma resistência radical "bicha-louca". As ações comunicativas produzidas por elas, nesse sentido, tomam potência política para avançar na dicotomia emissão-recepção, passando a comunicar, produzir, emitir, receber suas próprias existências orgânicas e inassimiláveis.

Ao expressar no corpo as questões de suas próprias vidas, do que se é, ou que se está vindo a ser, demonstra uma complexa rede de comunicação, uma rede que é tecida a partir das próprias impressões e vivências, narrando suas histórias a partir de outros meios além dos tradicionais. As três interlocutoras da pesquisa, me fazem pensar uma comunicação nas entrelinhas, por entre a neblina da subjetividade, me potencializando a chamar os processos comunicativos que observei nas performances arte da Casa Selvática de subjetividades comunicantes.

A escrita para mim, após a banca de qualificação, alçou voo, tornou-se deslizante por meus dedos. Senti-me encorajada para mergulhar no abismo de mim mesma e ir fundo no submerso mundo aquático da escrita. Mas isso me trouxe, além de alívio, aflição, pois me encontrei no meio do debate contemporâneo sobre manter a escrita nos padrões e dentro dos canônicos acordos de cientificidade, e no meio de uma avalanche experimental que têm ocupado cada vez mais os textos acadêmicos. Fui cuidadosamente me inserindo no texto e, quando vi, já não podia mais pensar em me distanciar.

Por certo não consegui dar todos os nós nos fios do tecido aqui produzido, as questões aqui trazidas continuam a balançar pela teia de aranha que, entre os galhos da árvore, reflete as cores do pôr do Sol. Uma sensação de incompletude me toca profundamente. E se me perguntassem se é com corpos em desacordo com as normas que a comunicação pode ser *queerizada*, arrisco responder que sim. Isso porque posso encontrar em meus diários de campo uma vontade em comunicar, em explodir para o mundo seja por vídeo, dublagem ou

performance a própria existência, a existência da própria carne. Porém ainda me faltam tantas vozes nesse debate, ainda me faltam tantas leituras a realizar que, agora, ao rabiscar as considerações finais desse extenso, dolorido e prazeroso trabalho sinto (tendo o mesmo frio na barriga que tanto senti com o início da pesquisa) que preciso continuar tendo a coragem de escrever o que realmente penso, pois é apenas o começo.

GLOSSÁRIO

Egóico - egoísta.

Babado/babadeira - algo incrível.

Montar -vestir.

Vendo um unicórnio passar - perplexidade.

Fumacê - energizar, trazer boas energias.

Abrir as jaulas dos leões - expor, falar o que se quer.

Botar pra quebrar- dar o máximo de si.

Orgiástico - junção das palavras orgástico e orgia, algo erótico.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. Body Art, Tradução de: Ana Ban. **Performatus**, ano 1, n. 5, jul. 2013.

BAUER, W. Martin; Jovchelovitch, Sandra. Entrevista Narrativa. In: BAUER, W. M.; GASKELL, G. (Org.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som - um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011. 90-113.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo - a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

BERGER, Christa. A pesquisa em comunicação na América Latina. In: FRANÇA, V. Vera; HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, C. Luiz. (Org.) **Teorias da Comunicação - conceitos, escolas e tendências**. Editora Vozes: Petrópolis, 2011. P. 241-278.

BORDO, R. Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: _____. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rosa dos Tempos: Rio de Janeiro, 1997. 19-41.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 153-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMARGO, A. Michelle. **Lugares, pessoas e palavras: o estilo das minas do rock na cidade de São Paulo**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2011, 109p. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós graduação em Antropologia social da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

CARLSON, Marvin. O que é a *performance*? **Gênero, cultura visual e performance** - Antologia crítica. Famalicão-Portugal, n.2, 23-31, abril/2011.

CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. New York: Routledge, 2004.

CARMO, N. Íris. **"Viva o feminismo vegano!": Gastropolíticas e convenções de gênero, sexualidade e espécie entre feministas jovens**. Salvador: Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2013. 167p. Dissertação (mestrado) - Programa de pós-graduação em estudos interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo da Faculdade de filosofia e ciências humanas Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2013.

CÉSAR, A. R. Maria. (Des)educando corpos: volumes, comidas, desejos e a nova pedagogia alimentar.(ORG) RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COMUNICON - II Congresso internacional em comunicação e consumo, 2012, São Paulo. **Anais**. São Paulo: ESPM, 2012.

DOWNING, John. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: SENAC, 2004.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: uma introdução. In: Silva, T. T. (Org.) **O que é afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006

FEMENÍAS, L. Maria. Esbozo de un feminismo latinoamericano. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 7, 11-25, dez. 2006.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, Edécio et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009. P. 49-86.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais - curso no Collège de France**. WMF: São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir -nascimento da prisão**. Editora Vozes: 1984.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

FRANÇA, V., R., Vera. L. Quéré: dos modelos da comunicação. **Fronteiras - estudos midiáticas**, Vol. V, n. 2, 37-51, dez. 2003.

GALLO, Silvio. **Deleuze & a Educação**. Belo Horizonte: Autentica, 2008.

GOELLNER, V. Silvana. A produção cultural do corpo. IN: Corpo, gênero e sexualidade - um debate contemporâneo na educação. (ORG) LOURO, L. Guacira; FELIPE, Jane; GOELLNER, V. Silvana. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar - como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

GÓMEZ-OROZCO, Guillermo. Uma pedagogia para os meios de comunicação. Entrevista [maio/ago 1998] São Paulo: Revista *Comunicação & Educação*. Entrevista concedida a Roseli Fígaro.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUBER, Rosana. **La etnografía, método, campo y reflexividad**. Bogotá: Grupo editorial norma, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Globo: São Paulo, 2011.

HITA, G. Maria. Igualdade, identidade e diferença(s): feminismo na reinvenção de sujeitos. In: ALMEIDA, B. Heloisa; COSTA, G. Rosely; RAMÍREZ, C. Martha; SOUZA, R. Érica. (Org.) **Gênero em Matizes**. Bragança Paulista: CDAPH, 2002. P. 319-351.

JUNQUEIRA, D. ROGÉRIO. Pedagogia do armário e currículo em ação: heteronormatividade, heterossexismo e homofobia no cotidiano escolar. In: MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. (Org.) **Discursos fora da ordem - sexualidades, saberes e direitos**. São Paulo: Annablume, 2012. P. 277-306.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Editora Vozes, 2012.

LOURO, L. Guacira. Foucault e os estudos *queer*. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (Org.) **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. Guacira. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. **Educação em revista**, Belo Horizonte, n. 46, 201-208, dez. 2007.

_____. Guacira. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Guacira. **Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação**. Revista Estudos Feministas. [online], v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

_____. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUHMANN, Suzanne. *Queering/Queering Pedagogy? Or a Pedagogy is a pretty queer thing*. In: PINAR, W. F. (ed.) **Queer theory in education**. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1998.

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo re-construção ação ritual performance**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010.

MAGNANI, C. G. José - De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de ciências sociais**, São Paulo: vol. 17, n. 49, 11-29, junho/2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Desafios culturais da comunicação à educação. **Comunicação & educação**, São Paulo, v. 6, n. 18, 51-61, maio/ago. 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Uma aventura epistemológica: Entrevista. [primeiro semestre de 2009]. São Paulo: *Revista MATRIZES*. Entrevista concedida a Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

MARTINS, S. de T. Helena. Metodologia qualitativa de pesquisa. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.30, n.2, 289-300, maio/ago. 2004.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.

MISKOLCI, Richard.; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. **Gênero**, Niterói, v.7, n.2, p. 257-269, 1. sem. 2007.

ORTNER, B. Sherry. Está a mulher para o homem, assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Z. Michelle; LAMPHIRE, Louise. **A mulher a cultura a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

PINTO, P. Joana. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. **D.E.L.T.A**, São Paulo, n. 23:1, 1-26, 2007.

PRECIADO, Beatriz. **Multidões queer: notas para uma política dos anormais**. **Estudos feministas**, Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, v.19, n.1, p. 11-20, 2011

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa Calpe: 2008.

PRECIADO, Beatriz. *Devenir bollo-lobo o cómo hacerse um cuerpo queer a partir de el pensamiento heterosexual*. In: CÓDOBA, D. SÁEZ, J.; VIDARTE, P. (Org.) **Teoria queer - políticas bolleras, maricas, trans, mestizas**. Barcelona: Egales, 2005.

QUEERING PARADIGMS 4, IV, 2012, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, V. Luc. **Manual de investigação em ciências sociais**. Gradiva: Lisboa, 2008.

RIBEIRO, R. Regiane. **A utilização de processos midiáticos na escola: um olhar redimensionador na interface comunicação-educação "o programa veja na escola"**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC, 2007, 191p. Tese (doutorado) - Programa de comunicação e semiótica - signo e significação nas mídias da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

RICH, Adrienne. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. In: ABELOVE, H.; BARALE, A. M.; HALPERIN M. D. (Org.) **The lesbian and gay studies reader**. New York, NY: Routledge, 1993.

RODRIGO, Desiré; TORRES, Helena. Cyborqueers, o de cómo deshacer al homo sapiens. In: CÓDOBA, D. SÁEZ, J.; VIDARTE, P. (Org.) **Teoria queer - políticas bolleras, maricas, trans, mestizas**. Barcelona: Egales, 2005.

SÁEZ, Javier. El contexto sociopolítico de surgimento de la teoría *queer*. De la crisis del sida a Foucault. In: CÓDOBA, D. SÁEZ, J.; VIDARTE, P. (Org.) **Teoria queer - políticas bolleras, maricas, trans, mestizas**. Barcelona: Egales, 2005.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa - projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, P. M. José. Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo. **Ohun**, Bahia, ano 4, n. 4, p. 1-32, dez. 2008.

SPARGO, Tamsin. **Foucault y la teoria queer**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an a introduction**. London: Routledge, 2002.

SCHWADE, Elisete. Heterossexualidade compulsória e *continuum* lesbiano: diálogos. **Bagoas - estudos gays, gênero e sexualidades**. Natal, n. 5, p. 17-31, 2010.

SHOCK, Susy. **Poemario trans pirado**. Buenos Aires: Nuevos tiempos, 2011.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois? uma teoria crítica das novas mídias**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Informar não é comunicar**. Porto Alegre, Sulina: 2011.

WROBLESKI, Renata. **A relação entre a palavra e imagem nos trabalho do coletivo Fierce Pussy**. São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2013, 218 p. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós graduação em Artes Visuais da Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FILMES

The Punk Singer. Direção de Sini Anderson. IFC Filmes - Long Shot Factory (Bird in the hands productions), 2013. 1 documentário (80min.) color.

Dizi Croquettes. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, Brasil, 2009. 1 documentário (110min.) color.

We where here. Direção de David Weissman, 2011. 1 documentário (90min.) color.

INTERNET

ATHAYDE, Thayz. **Dzi Croquettes**. 2013. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2013/10/dzi-croquettes>> Acesso em 10 de dezembro, 2013.

CASA SELVÁTICA DE AÇÕES ARTÍSTICAS. Disponível em: <<http://selvaticaacoesartisticas.wordpress.com/>> Acesso em 30 de dezembro, 2013.

ENCONTRO NACIONAL UNIVERSITÁRIO DE DIVERSIDADE SEXUAL. Disponível em: <<http://www.enuds2013.com/p/culturais.html>> Acesso em 12 de dezembro, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Guerrilla Theatre: May 1970**. 1970. Disponível em: <http://ispo.fss.muni.cz/uploads/2download/mobsem2010/political_performance.pdf> Acesso em 10 de dezembro, 2013.

WITTIG, Monique. O pensamento hetero. 1980. Disponível em: <https://crabgrass.riseup.net/assets/134062/wittig,%20monique%20o%20pensamento%20hetero_pdf.pdf> Acesso em 10 de maio, 2013.